824
R89Yg

John Ruskins Stil

in der Entwicklung der englischen Prosa des XIX. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des Einflusses der Bibel.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Königlichen Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster vorgelegt von

Heinrich Goedecke
aus Horst (Kreis Hattingen).

Universitätsbuchdruckerei Johannes Bredt, Münster i. W. 1916.

27656

Referent: **Professor Dr. Wolfgang Keller.**
Dekan: **Professor Dr. Koepp.**

Meinen lieben Eltern.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung 7

Anfänge der Romantischen Kunstprosa 7

1. Historischer Überblick 7
2. Der lyrische und elegische Stil (Walter Savage Landor) . . 8
3. Thomas de Quinceys „Poetische Prosa“ 15
4. John Wilsons “numerous Prose“ 23

Übergang zum rhetorischen Stil 25

5. Der rhetorische Stil (Thomas Carlyle). Der Zustand der Prosa vor dem Auftreten Ruskins 26

II. Der Stil John Ruskins 37

A. Literarisches 37

Thema. Auffassung. Darstellungsweise 37

Beziehung zur Bibel 49

B. Das geschlossene Ganze. (Der flamboyante Styl) 53

1. Aufbau der Paragraphen 53
   - I. Parallelismus 55
   - II. Antithese 63
   - III. Parallelismus mit Hervorhebung des Negativen . 65
   - IV. Individualisierender Parallelismus 67

2. Der Ausdruck im Einzelnen 69
   - I. Substantiva 69
     1. Mehrgliedrigkeit 69
     2. Emphatische Substantiva — Neuerungen . 71
     3. Substantivische Verbindungen mit “of“ . . 71
   - II. Adjektiva 72
     1. Mehrgliedrigkeit 73
     2. Neuerungen 74
     3. Gebrauch der starken Superlativform . . . 74
   - III. Verba 74
     1. Mehrgliedrigkeit 75
     2. Emphatische Verba 75
   - IV. Übrige Wortarten 75
     1. Pronomina 75
     2. Adverbia und Adverbialverbindungen . . . 75
     3. Sonstige Eigenarten der Konstruktion . . . 76

Seite

3. Tropen und Figuren 76
I. Wortfiguren 76
II. Sinnfiguren 77
1. Hyperbel 77
2. Climax 78
3. Ironie 78
4. Das Naive und das Familiäre der Sprache . 78
5. Die Sentenz 79
6. Die Anspielung 81
III. Die bildliche Ausdrucksweise 83
1. Das Gleichnis 85
2. Vergleichungen 87
3 Metapher 88
4. Personifikation 89
5. Allegorie 90
IV. Das Rhythmische der Sprache 91

III. Anhang 94
1. Die Bibel 94
2. Andere Einflüsse 118
3. Einfluß Carlyles 123

Lebenslauf 126
Literatur 127
Text 128

I. Einleitung.

Anfänge der Romantischen Kunstprosa.

1. Historischer Überblick.

Um das Jahr 1830 begann eine neue Epoche in der Geschichte der englischen Prosa. Entsprechend der größeren Freiheit in der Form, welche die englische Poesie der Zeit zwischen ca. 1789 und 1830 kennzeichnet, eine Zeit, die den Übergang vom Pseudoklassizismus zur Romantik darstellt, fängt gegen Ende dieser Periode auch die Prosa an, sich in gefälligeren Formen zu bewegen. Saintsbury beschreibt in seinem Aufsatz über den englischen Prosastil (Essay on English Prose Style, Specimens of English Prose) die Prosa um ca. 1830 als mehr regelrecht und vortrefflich in ihrem allgemeinen Charakter als hervorragend oder eigenartig im Besonderen ("rather even and excellent in general charakter than eminent or peculiar in special quality"). Von dem Roman abgesehen war während mehr als 100 Jahre vor dieser Zeit der Zweck der Prosa vor allem praktischer Art gewesen. Die Prosaerzeugnisse hatten sich vorwiegend an die urteilende Geistestätigkeit der Leser gewandt. So war etwaige Herausbildung ästhetischer Werte nicht Hauptzweck, sondern Nebenzweck. (Saintsbury, History of Engl. Literature s. 714. "For a hundred and fifty years the effort of prose, even in the mouths and pens of men like Gibbon and Johnson had been first of all practical — its aim was now to be first of all imaginative.") Nach der Definition Elsters (Prinzipien der Literaturwissenschaft Bd. II Stilistik, s. 277 f.) sind diejenigen Sprachgebilde zur Poesie zu rechnen, „deren eigentlicher Zweck die Herausbildung ästhetischer Werte ist". Solche Werte „treten in die Erscheinung, wenn der Redende in den Kundgebungen seines Geisteslebens das Gefühl als den entscheidenden Faktor hervorhebt". (Vgl. Masson Poetry is . . "the matter and product of the faculty or mood of mind called

Imagination or Phantasy not a mere synonym for Verse-Literature of any sort" — angeführt von Lane Cooper in seiner Dissertation "The Prose Poetry of Thomas de Quincey", Leipzig, 1902). Bezeichnungen für den Prosastil der Hauptvertreter dieser neuen Richtung: Landors, John Wilsons, Thomas de Quinceys und John Ruskins (z. B. in Saintsburys Essay) sind u. a. "ornate prose-writing", "florid style", "numerous prose", "prose poetry", "flamboyant style" (eine Bezeichnung analog der Eigenart der französischen Gothik des 15. und 16. Jahrhunderts mit ihren über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehenden feinen, hochstrebenden, sprühenden Formen). Diese deuten alle auf obige Definitionen hin und entsprechen verschiedenen Seiten des neuen Stils, der sein Gegenstück in der romantischen Dichtkunst des Zeitalters Byrons hat. Wir nennen ihn deshalb kurzweg „die romantische Kunstprosa" und geben eine kurze Zusammenstellung der Hauptcharakteristika, wie sie bei den obengenannten Schriftstellern zutage treten.

2. Der lyrische und elegische Stil.

Allgemeine Charakteristika.

Thema und Auffassung.

Bei Walter Savage Landor (1775—1864) sehen wir deutlich in der von Saintsbury in den „Selections" angeführten Stelle aus dem „Dream of Boccaccio" die obenerwähnten Eigenschaften in Erscheinung treten. Schon das Thema deutet auf die Phantasie hin (Traum des Dichters Boccaccio). Ferner ist die Grundstimmung bezeichnend. Nach Elsters Definition für Stilerscheinungen dieser Art (Stilistik s. 46, 47) verhält sich der Schriftsteller lyrisch, wenn er seine Freude über die in irgendwelcher Erscheinung ihm entgegentretenden Ideale des Lieblichen oder Schönen ausspricht. Wenn er den Verlust dieser Ideale betrauert, so verhält er sich elegisch. Durch das ganze Stück hindurch geht ein Schweben zwischen banger Freude und wehmütigem Schmerz. Boccaccio hat Fiametta als verloren betrauert, sie erscheint ihm verklärt wieder; er empfindet Freude und Ehrfurcht vor ihrer Erscheinung und bangt vor seiner eigenen Unvollkommenheit. Die Erinnerungen, die in ihm wachgerufen werden, verursachen ihm Freude und Schmerz. Er sehnt sich danach, all das Vergangene zu vergessen und bangt davor, irgendeine schöne Einzelheit des Gegenwärtigen zu verlieren. Er küßt den

Saum des Gewandes Fiamettas mit verzückter Ehrfurcht und zittert vor dieser Anmaßung usw. Ferner deutet diese passive Haltung bei dem Wechsel der Stimmungen auf die elegische Eigenschaft der Resignation oder, wie Elster sagt, „die Willensgefühle treten hinter den Schicksals- und Zustandsgefühlen zurück".

Darstellungsweise.

Entsprechend der Grundstimmung sind die Erregungszustände (Freude, Schmerz usw.) sanft und maßvoll (Elster: „der Charakter des Weichen und Milden bleibt ihnen eigen, wie es ja dem Aufblick zu den Idealen des Lieblichen und Schönen entspricht"). So läßt Landor häufig sogar die als Folge der Erregung vollzogene Handlung die Erregung selbst vertreten, z. B. "I stood motionless (ängstliches Gefühl), I bowed my head (Liebe und Ehrfurcht): my hand opened towards her" (Sehnsucht — Hauptmoment). Auch die Spannungsgefühle, die den elegischen Effekt begleiten, haben diesen Charakter des Maßvollen (Elster, elegischer Stil). Das leise Bangen steigert sich, wird aber nicht zur Furcht und äußert sich in einer ängstlichen Frage ("Is this forgetting?" cried I anxiously). Das Liebesgefühl steigert sich zu einer leidenschaftslosen, veredelten Sehnsucht, die sich in einer Handbewegung äußert ("my hand opened towards her").

Elemente des Stils und deren Verbindungen.

Mit dem allgemeinen Charakter des Stils hängen die Wahl der Wörter, Art und Bau der Sätze, Art der Tropen und Figuren usw. aufs engste zusammen. Wir gehen hier vom einfachsten Elemente, vom Worte aus.

A. Das Wort.

1. Wortwahl.

Um der besprochenen elegischen Stimmung Ausdruck zu verleihen, bedient sich Landor gewisser bezeichnender Wörter, welche die Ideen, die dem Ganzen zugrunde liegen, darstellen (Verlust des Schönen). Solche sind:

a) die Wortgruppen calm, beneficent, beautiful — recall, punishment — apparition, compunction — pleasure, reflexion, pang — venerating, adoring, trembled — effulgence, vivified, chastened — quiescency, trials;

b) ferner die Adverbia in den 2 Hauptmomenten "anxiously", "sorrowfully";

c) das Verbum „feared" im Anfang des Stücks und dessen Wiederholung in drei aufeinanderfolgenden Sätzen bei der Steigerung zum Hauptmoment.

2. Wortschatz.

Die Wörter unterstützen zum Teil den Charakter des Maßvollen, zum Teil den poetischen Charakter überhaupt.

a) Es sind, wie in 1a, wenig gebräuchliche, gelehrte Wörter klassischen Ursprungs, daher von weniger kräftiger, doch um so mehr ästhetischer Wirkung als etwa ihre volkstümlichen Synonyma von englischer Herkunft, z. B. beneficent, apparition, compunction, vivified, chastened, effulgence, quiescency.

b) Wörter, die sonst mehr der poetischen oder feierlichen Ausdrucksweise entsprechen und so durch Assoziation wirken, z. B. pang, venerating, adoring, trials.

c) Eine ähnliche Wirkung haben die sonoren Fremdwörter (vgl. Wohllaut) — labyrinths, alaternus, alcoves, pomegranate, drosera, oleander, grottos.

Charakteristisch für das Traumthema und die elegische Stimmung (Wirkung auf das Gefühl) ist ferner der Gebrauch der weniger anschaulichen Wörter und Formen.

d) Oben angeführte Substantiva (1a, 2a und b) sind meist Abstrakta.

e) Die meisten konkreten Substantiva kommen in der nicht vorstellbaren Pluralform vor — groves, palaces, gardens, statues, alcoves, loopholes, beds, oleanders, flowers, blossoms, colours, feathers, arches, caverns, theatres, churches, grottoes, dells, forts usw.

f) Sehr viele der Verba sind intransitiv, deuten also mehr auf den Zustand oder die Wirkung, als auf eine Tätigkeit hin: — stood, feared, looked, slipt, arose, expanded, moved, emerged, loitered, reposed, subsided, sank, disappeared.

g) Adjektiva, siehe unter Epitetha.

B. Der Satz.

1. Satzbau und -gruppierung.

Entsprechend dem elegischen Charakter des Stücks haben die Gedankengänge eine innig bewegte doch ruhig fortschreitende Entwickelung (Elster, S. 48). Dementsprechend sind die Sätze meist kurz

und der Satzbau einfach. Statt weit ausgreifender Perioden finden wir koordinierte Gruppen einfacher Sätze. Die Geschehnisse werden in zeitlicher Reihenfolge ohne Unterbrechung, ohne plötzliche Wendungen oder Übergänge aufgeführt, dabei finden wir Parallelismus, der den ruhigen Fluß der Sprache fördert.

a) I stood motionless . . I feared . . I looked . . I was forgetting . . usw.

b) I trod . . I emerged . . I crossed . . I loitered . . I trusted . . usw.

c) I feared . . I feared . . I feared . . I bowed . .

d) I drank . . I drank.

Hier ist die höchst einfache Ordnung Subjekt, Prädikat . . und zwar dasselbe Subjekt "I" mit fast immer derselben Zeitform, in c und d Anaphora "I feared" 3mal, "I drank" 2mal. Dabei Asyndese (s. unten).

2. Fülle des Ausdrucks.

Da das Ganze zum Hervorheben der Gefühlsinhalte und der ästhetischen Werte drängt, liegt eine Tendenz vor, die dazu geeigneten Vorstellungen recht deutlich wiederzugeben. Dies geschieht dadurch, daß man solche Vorstellungen mehrmals auftauchen läßt (Wiederholungen vgl. oben 1. c und d) oder die Gesamtvorstellungen in ihren einzelnen Bestandteilen wiedergibt (Individualisierung 1. a und b), wodurch Mehrgliedrigkeit der Satzteile entsteht und Häufungen zustande kommen, die oft des besonderen Nachdruckes wegen noch die Form einer Steigerung annehmen. ("Each had time for its tale, for its pleasure, for its reflection, for its pang", "Venerating, adoring I bowed" usw.). Die zwei Verbindungsmittel der Asyndese zur Verlangsamung und der Polysyndese zur Beschleunigung des Tempos werden in dem Stück zweckentsprechend angewandt (1. a—d).

3. Satzart.

a) Am häufigsten gebraucht ist der dem Gesamtcharakter entsprechend einfache Aussagesatz (1. a—d). Da aber den Gedanken eine innige Bewegung zu Grunde liegt, so finden wir Ausrufe, Ausrufungssätze und direkte Fragesätze.

b) How distinctly did I feel — —!

Ah me . ! is this forgetting?

Beware! . . Oh how much worse than in vain!

Must all then be forgotten! How cool my bosom grew! How could it grow — — . ? Francesco! no!

C. Zweckmäßig gewählte Hilfsmittel zur Herausarbeitung ästhetischer Werte.

I. Innere Hilfsmittel. Tropen und Figuren usw.

Entsprechend dem lyrischen Charakter des Stoffs sind die bevorzugten Mittel zur Hervorhebung der ästhetischen Werte die bildliche Ausdrucksweise und die Personifikation. Da aber für das Ganze die Stimmung wichtiger als die Anschaulichkeit ist, sind die Bilder wenig ausgearbeitet, wie das dem Charakter des Maßvollen und Stimmungsvollen entspricht. Einige Bilder sind nur durch ein Epitheton oder in der weniger direkten Form der Hypellage angedeutet; auch liegt ihnen fast allen eine Personifikation zu Grunde.

1. Bildliche Ausdrucksweise.

a) Vergleich: "Soft as the feathers in the wings of Sleep."

b) Epitheta (charakterisierende Beiwörter): "— watchful loopholes", "impenetrable pomegranates", "bosomed flowers", "pouting blossoms".

c) Hypellage: "The breezy sunshine of her mole". "The faithful seclusion of her caverns".

2. Personifikation.

Entsprechend der innig bewegten Stimmung ist die Identifizierung der Gegenstände mit der eigenen Person, daher durchgehende Personifikation mit einer besonderen Art des Einfühlens, wodurch der Wiedergabe der Ereignisse eine eigenartige Wärme verliehen wird, die im Leser Sympathie erweckt. Dadurch bekommt die Schilderung romantische Farbe (vgl. Meyer, Deutsche Stilistik S. 266: „Der malerische Stil, Einfühlung in Berge, Ströme, Bäume, durch die eine Landschaft zu einem seelischen Zustand umgeschaffen wird").

Beispiele: "Suddenly sprang forth . . many groves" usw. "The fountain slipt away". . . "The sisterhood of Oleanders, fond of tantalising . . the shy little rivulet". . . "My dream expanded and moved forward".

II. Äußere Hilfsmittel.

Um die Anschaulichkeit der Traumschilderung zu steigern, bedient sich Landor gewisser Faktoren als äußere Hilfsmittel, die auf die Sinne wirken.

a) Wirkungen auf den Gesichtssinn:

1. Form (siehe A. 2. d und e, C. 1. a—c). Entsprechend dem Charakter des Stückes ist die Form wenig ausgebildet.

2. Farbe — auch wenig ausgebildet. Die reichen, satten Farben der Oleanderblüten sind durch die Bezeichnung "all the colours of the dawn" angedeutet. Sonst wird nur weiß erwähnt „her snow-white robe", „the lily" usw. (symbolisch für Reinheit).
3. Licht — bestimmtes, ruhiges, helles Tageslicht, welches auf die Erscheinungen verklärend wirkt. „Breezy sunshine"; „effulgence of her countenance".
4. Bewegung — der Wechsel zwischen Ruhe und Bewegung ist charakteristisch und entspricht dem inneren Stimmungswechsel (vgl. B. 1. a—c).

b) Wirkungen auf den Gehörsinn:

1. Die akustischen Eindrücke sind leise und wohltuend (vgl. Tonmalerei Beispiel f).
2. Rhythmik, Wohllaut, Tonmalerei.

Es läßt sich denken, daß in dem poetischen Stil die Rhythmik eine Hauptrolle spielt und daß sie in einer ausgesprocheneren Form auftritt, als das den Forderungen eines gehobenen Prosastils entsprechen würde. In einem „poetischen" Stil wie Landors wird ein zeitweiliges Überwiegen des Metrums gegen den gewöhnlichen Prosarhythmus zu erwarten sein. In dieser Hinsicht ist Macphersons Ossian für alle späteren Schriftsteller vorbildlich gewesen. Walther Drechsler führt folgende Punkte als charakteristisch für die eigentliche ossianische oratio numerosa an (Der Stil des Macphersonschen Ossian, Diss. Berlin 1904), die dann auch recht zum Vorschein kommt in Stellen pathetischer Erregung und hochgespannter Empfindung, wie auch hier bei dem elegischen (lyrischen) Stil.

1. Häufige Wiederkehr regelmäßigen Wechsels von Hebung und Senkung.
2. Zusammenschluß metrischer Einheiten zu Versen.
3. Regelmäßige Fügung dieser Verse zu Gruppen.
4. Zusammenfallen des Satzschlusses mit dem Abschluß des metrischen Gebindes.

Bei Ossian sind „die durchaus vorherrschenden Maße" Dactylus und Anapäst. „In diese sind iambische Gefüge eingestreut." Diese Punkte können uns als Kriterium für den Stil der in Betracht kommenden Dichter dienen. Im vorliegenden Stück besteht die Rhythmik vorwiegend in dem geordneten Wechsel von Iamben und Anapästen in mehr oder weniger ausgesprochenen Versen und Versgruppen. Diese

Art der Rhythmik, mit dem Akzent auf der zweiten oder dritten Silbe, verleiht der Sprache, dem Charakter des Stoffes entsprechend, einen ruhig fließenden Gang. Die Klangfarbe der Vokale ist weder ausgesprochen dunkel noch hell, sondern eine angenehme Anwendung der Mittelvokale. Dieses sehen wir deutlich in den wohl hauptsächlich zu diesem Zweck gewählten Fremdwörtern (A. 2. c). Die Tonmalerei unterstützt den Charakter des Ruhig-Wehmütigen durch die Anwendung vom langen u und o, w, h, wh, l, s (z) und f.

Beispiele:

a) I feáred my bréath might sháke the *wá*ter óver (Iamben: „Heroic Measure").

b) I tród agáin the dúst of Posilípo, *sóf*t as the *f*éathers in the *w*íngs of *Sl*éep (Iamben, Anapäste: Alliteration und Wiederholung des s und f, w beim Tonfall wie oben).

c) I feáred to tóuch the *líl*y on its *l*óng *w*áving *l*éaf in *h*er *h*áir, *wh*ich *fill*ed my *whó*le *h*éart *w*ith *f*rágrance (Iamben, Anapäste: "long waving", "whole heart" Spondeen, des Nachdrucks wegen — l, f, h, wh und w.

d) How cóol my bósom grew; how cóuld it grów so cóol befóre her (Iamben — Tonmalerei u-Laut, langer o-Laut).

e) Nor whích of ús replíed, Say léast, say leást, and blúsh agáin. Iamben.

f) Noch ein Beispiel der Tonmalerei mit s bietet der Satz „Naples rushed forward in confusion now among *s*oft whi*s*pers now among *s*weetest *s*ounds and *s*ubsided and *s*ank and disappeared."

c) Eindrücke auf den Geruch-, Tast- und Gefühlssinn sind bestimmter als die auf den Gesichts- und Gehörssinn: ihnen ist auch der Charakter des Milden und Mäßigen eigen (soft, cool, tepid, buoyancy, smooth).

Beispiele: — I trod again the dust of Posilipo soft as the feathers in the wings of Sleep. I reposed on the buoyancy of her tepid sea. How distinctly did I feel against the palm of my hand the coldness of that smooth stone-work, and the greater of the cramps of iron in its. The lily . . which filled my whole heart with fragrance. How cool my bosom grew!

3. Thomas de Quinceys „Poetische Prosa".

Eine Bezeichnung für den Prosastil Thomas de Quincey's, die sich durchgesetzt hat, ist "prose poetry" (vgl. Lane Cooper, "The prose poetry of Thomas de Quincey", Dissertation, Leipzig, 1902). De Quincey selbst nennt den Stil der "Confessions" und "Suspiria de Profundis" "modes of impassioned prose" und gibt sich selbst für den Erfinder dieses Stils aus ("such modes range themselves under no precedent that I am aware of"). Die Bezeichnung "impassioned prose" hat L. Cooper in seiner Dissertation als zu weitgehend folgendermaßen modifiziert: „Some expression joining the idea of an ornate prose with that of an effect upon the "sensibilities" would nearer symbolise it". Jedenfalls ist sie für uns insofern des Erwähnens wert, als darauf hindeutend, daß de Quincey die Prosa als Ausdrucksmittel auch der bewegtesten Seelenzustände auf das Niveau der Poesie erheben möchte. Zweckmäßig ist es, die Bezeichnung „impassioned" in Verbindung mit der etymologisch verwandten Bezeichnung „pathetisch" in Zusammenhang zu bringen, da die allgemeinen Charakteristika des „pathetischen Stils", wie diese z. B. von Elster (S. 48) festgestellt worden sind und auf die wir im Folgenden wiederholt zurückkommen werden, auch für den Stil de Quinceys zutreffen.

Thema und Auffassung.

In derjenigen Art seiner Prosa (L. Cooper, Diss. S. 11), die hier in Betracht kommt, hat de Quincey als Hauptthema auch den Traum gewählt. Entsprechend dem allgemeinen Charakter dieses Themas spielt wie bei Landor auch hier die Phantasie die Hauptrolle, jedoch im Gegensatz zu Landor ist hier die Grundstimmung eine viel bewegtere, wie das dem Charakter der Träume (nämlich des Opiumrausches) entspricht. Die Grundstimmung in solchen Stellen hat de Quincey selbst bezeichnet. In der bekannten Traumstelle, in dem 6. Schlußparagraph der "Confessions", nennt de Quincey den Traum "a tumultuous dream", während in "English Mail Coach", Teil III 1—5, "Dream Fugue", das Tempo als „Tumultuosissimamente" angegeben wird. Der Einfachheit wegen untersuchen wir den 6. Schlußparagraph der "Confessions" "Then suddenly would come a dream" usw., da sie in gedrängter Form alle Elemente ähnlicher weiter ausgeführter Stellen wie oben erwähnte (Mail Coach

III 1—5) enthält. Die Grundstimmung setzt im Anfang unmerklich ein und steigert sich dann rasch in der Form eines unaufhaltsamen Umschwungs von ahnungsvoller Freude zum tiefsten Leiden (Gegensatz zu Landor). Die Haltung des Träumers ist auch hier naturgemäß passiv (I lay inactive — the weight of twenty Atlantics was upon me), aber im Gegensatz zu den elegischen Stimmungen Landors treten Willensäußerungen auf: "I had the power, if I could raise myself to will it"; "I will sleep no more" (vgl. Elster, Pathetischer Stil: „die Gefühle, die das Totalgefühl des Pathetischen aufbauen, haben die Tendenz, sich auch zu Willensregungen zu steigern").

Darstellungsweise.

Entsprechend der Grundstimmung sind die Erregungsformen im Gegensatz zu Landor heftiger Art (vgl. Elster, Pathetischer Stil): — "my sympathy was the more insupportable", "features . . that were all the world to me", "heart-breaking partings"; "I awoke in struggles". Auch die Spannungsformen sind, wie nach Elsters Definition, heftiger Art. Das ganze Stück ist eine rasche Steigerung von einem unbestimmten, ängstlichen Ahnungsgefühl des Traumes bis zum qualvollen Erwachen mit dem Ausruf der höchsten Angst: "I will sleep no more!"

Elemente des Stils und deren Verbindung.

A. Das Wort.

1. Wortwahl.

a) Für die allgemeine Stimmung sind folgende Wörter und Wortgruppen von Bedeutung, die den zu Grunde liegenden Ideen Ausdruck verleihen (vgl. Lane Cooper S. 17 f., S. 58 f.). — tumultuous, — preparation and suspense — crisis, eclipse, extremity — battle, strife, agony — catastrophe — alarms, hurryings, trepidations — darkness, tempest, partings, farewells — sigh, farewells.

b) Im Gegensatz zu Landor sind die Wörter suddenly, sudden bezeichnend, um plötzliche Wendungen anzudeuten, die auch dem Charakter des Heftigen dienen.

c) Das Unbestimmte des Traumzustandes wird durch Wörter wie somehow, somewhere, some mit den verstärkenden "but I knew not usw." wiedergegeben.

2. Wortschatz.

Oben angeführte Wörter, welche die Hauptmomente begleiten, deuten auf den heftigen Charakter der Erregungen hin: anderseits finden wir Wörter, die den Eindruck des Großen und Erhabenen anstreben, wie das der Eigenart des pathetischen Stils entspricht (vgl. Elster: „Der pathetische Stil liebt in der Wortwahl die Vorstellung des Großen und Ewigen" im Gegensatz zu dem Maßvollen des lyrisch-elegischen Stils). Solche Wörter sind meist mehrsilbige, klangvolle (d. h. durch Wiederholung und Wechsel der Länge und Farbe der Vokale wirkende), gelehrte Wörter klassischen Ursprungs, die sonst nur der feierlichen Ausdrucksweise eigen sind oder auch solche, die durch Assoziation wirken, indem sie, ähnlich wie bei Landor, früher Empfundenes neu beleben. Das Vorherrschen des Gefühls bestimmt die Wahl dieser Wörter, die ihrer Natur entsprechend wenig der Anschaulichkeit, aber um so mehr der Gefühlsintensität dienen.

a) Substantiva — Abstracta oder Pluralia, wie bei Landor, — suspense, undulations, tumults, cavalcades, armies, Atlantics, fugitives usw.

b) Auch die Adjektiva dienen ausgesprochener als bei Landor mehr der Idealisierung (Hinweis auf das Ideal des Großen, Unendlichen, Ewigen usw.) als der Charakterisierung, z. B. tumultuous, mysterious, multitudinous, infinite, ultimate, mighty, everlasting. Hierher gehören die starken Negative innumerable (2 ×), insupportable, undecipherable, inexpiable.

c) Für die Verba vgl. Landor A. f. Solche sind suffering, labouring, travelling, evolving, lay, deepened, awoke.

B. Der Satz.

1. Satzbau und -gruppierung.

Im Gegensatz zu Landor, entsprechend dem tiefbewegten Charakter des Stücks ist der Gedankenverlauf ein schneller, der ohne ausgesprochen gefällige Verbindung von Hauptpunkt zu Hauptpunkt eilt (vgl. Elster, Pathetischer Stil.)

a) Es finden sich plötzliche Wendungen und Übergänge in der zeitlichen Reihenfolge der Geschehnisse wie "Then the passion deepened", "Then came sudden alarms — and but a moment allowed — and clasped hands — and then everlasting farewells — and I awoke". Um der Fülle des Gefühlsinhalts zu entsprechen, sind die Sätze länger und die koordinierten Satzgruppen größer als beim

elegischen Stil (s. Landor B. 1). Aber auch hier sind verschlungene Perioden vermieden, wie das einem bewegten Gefühlsinhalt entspricht, der nach unaufhaltsamem Ausdruck drängt. Dagegen finden wir überall, um das rasche Vorwärtsstreben der Entwicklung zu unterstützen, besonders bei Mehrgliedrigkeit der Satzteile, Ebenmaß und Symmetrie (Parallelismus). Sogar die Interpunktion wird als äußeres Hilfsmittel dazu gebraucht, das Ebenmaß der fast gleich langen und ähnlich gebauten Sätze und Satzteile hervorzuheben durch sinnfälliges Trennen der Teile (Pause), die sich dann zu einer zusammengehörigen Gruppe ordnen.

Ebenmaß und Symmetrie.

a) Then suddenly would come a dream of far different character — a tumultuous dream — commencing with a music such as now I often heard in sleep — music of preparation and of awakening suspense.

b) Somewhere, but I knew not where — somehow, but I knew not how — by some beings, but I knew not by whom — a battle, a strife, an agony was travelling thro' all its stages.

c) Then came sudden alarms; hurryings to and fro; trepidations of innumerable fugitives . . .; darkness and lights; tempest and human faces; usw.

2. Fülle des Ausdrucks.

Entsprechend der Fülle des pathetischen Inhalts finden wir Wiederholungen und Häufungen wie bei Landor (s. Fülle des Ausdrucks). Dem erregteren Charakter des Stils entspricht die wirkungsvolle Form der Antithese, wodurch entgegengesetzte Vorstellungen, indem sie in nächster Nähe zueinander gerückt werden, sich um so deutlicher voneinander abheben (vgl. L. Cooper S. 60: "The binding together of opposites").

a) Wiederholungen.

O dream of far different character — a tumultuous dream.
Commencing with a music . . — a music of preparation . . .
The morning was come of a mighty day — a day of crisis.
Everlasting farewells (dreimalige Wiederholung in der Steigerung zum Hauptmoment).

b) Häufungen. I. Sinnverwandte Ausdrücke koordiniert.

Infinite cavalcades filing off and the tread of innumerable armies.
Suffering mysterious eclipse and labouring in some dread extremity.

A battle, a strife, an agony. (Steigerung.)
Its local scene, its cause, its nature and its undecipherable issue. (Steigerung.)
The weight of 20 Atlantics was upon me or the oppression of inexpiable guilt.
The sword had pleaded or trumpet had proclaimed.
Alarms, . . hurryings . ., trepidations usw.

II. Entgegengesetztes koordiniert — Antithese.

Darkness and lights; tempest and human faces.
I had the power, and yet had not the power.
I had the power . . and yet again had not the power.

Verbindung. Der bewegten und rasch vorwärtsstrebenden Entwicklung dient, wie bei Landor, als Verbindungsmittel das Polysyndeton: "and at last . .; and but a moment allowed; and then . .; and with a sigh . .; and again and yet again . . . And I awoke . . .

Ordnung. Zwei Abweichungen von der gewöhnlichen Prosaordnung begleiten je eine plötzliche Wendung (Gegensatz zu Landor).

a) Then suddenly would come a dream of far different character.
b) Then came sudden alarms.

Parenthese. Zur Fülle des Ausdrucks rechnen wir hier die erklärende Digression, die auch dazu dient, das Subjekt „I" hervorzuheben und so zwischen Subjekt mit Erweiterung und Prädikat das richtige Ebenmaß herzustellen.

"I (as is usual in dreams where, of necessity, we make ourselves central to every movement) had the power, and yet had not the power, to decide it."

3. Satzart.

Neben dem Aussagesatz finden wir auch hier wie bei dem elegischen Stil (Landor, Satzart) den Ausrufungssatz und die Frage als Ventil für die tief bewegte Stimmung. So z. B. im zweiten Teil. In dem bewegteren "Dream Fugue" ist die Anwendung dieser beiden Formen ausgeprägter, z. B. besteht die Einleitung "Passion of sudden death!" usw. nur aus Fragen und Ausrufen. Ferner dient die elliptische Form dazu, die vorwärtsstrebende Entwicklung zu beschleunigen "and but a moment allowed — and clasped hands, and then — everlasting farewells . .!"

C. Zweckmäßig gewählte Hilfsmittel zur Herausarbeitung ästhetischer Werte.

I. Innere Hilfsmittel.

1. Die bildliche Ausdrucksweise.

Auch in der Wahl der Bilder spiegelt sich oft in hyperbolischer Form das Ideal des Großen und Gewaltigen wieder (Gegensatz zu Landor, Maßvoll).

Vergleiche. The undulations of fast-gathering tumults were like the opening of the Coronation Anthem.

A battle . . was slowly evolving itself like the catastrophe of some mighty drama.

"Deeper than ever plummet sounded" I lay inactive.

Like a chorus the passion deepened.

A sigh such as the caves of hell sighed.

Metapher. Suffering mysterious eclipse and labouring in some dread extremity. The weight of twenty Atlantics was upon me.

2. Personifikation.

Some mightier cause than ever yet the sword had pleaded or trumpet had proclaimed.

The caves of hell sighed.

3. Zitat und Anspielung.

Denselben Charakter des Gewaltigen haben auch die zwei Anspielungen und das Zitat aus Shakespeares Dramen.

"multitudinous movement", Macbeth Akt II Sz. 2. "the multitudinous seas incarnadine". „deeper than ever plummet sounded", Tempest. Akt V Sz. 1. "And deeper than did ever plummet sound „I'll drown my book".

„I shall sleep no more". Macbeth Akt II Sz. 2. „Macbeth shall sleep no more."

II. Äußere Hilfsmittel.

a) Gesichtssinn. Bei de Quincey treten Form-, Farben- und Lichtempfindungen hinter den gewaltigeren Gefühlserregungen zurück. Alles ist in stetem Wechsel, alles in stürmischer Bewegung (a battle, a shife, an agony was travelling through all its stages; hurryings to and fro; trepidations of innumerable fugitives; darkness and lights; tempest usw. Gegensatz zu Landor). Vgl. L. Cooper, Diss. VI. 2.

b) Gehörssinn. Deutlicher als bei Landor ist für den poetischen Stil de Quinceys die offensichtliche Tendenz charakteristisch, auf den Gehörssinn zu wirken. Ausgeprägt ist die Herausarbeitung des musikalischen oder zu mindestens klangvollen Elements. Der Traum setzt mit Musik ein: "music of preparation"; ferner finden wir "like the opening of the Coronation Anthem", "like a chorus", mightier than . . trumpet had proclaimed". Auch die klangvollen, der Steigerung des Hauptmoments dienenden Wiederholungen haben akustische Wirkung, "a sigh such as the caves of hell sighed," "the sound was reverberated — and yet again reverberated — everlasting farewells. De Quincey selbst hebt dieses musikalische Element seines Stils durch ein analoges Zitat aus Miltons Paradise Lost Bk. XI hervor, wo es heißt:

"his volant touch
Instinct through all proportions, high and low,
Fled and pursued transverse the resonant fugue."

und versucht sich in der Dream Fugue in den verschiedenartigsten Ausgestaltungen des Themas „eine Vision des plötzlichen Todes" ("a vision of sudden death", s. Dream Fugue 1—5). Vgl. L. Cooper, Diss. S. 45, Dream Fugue „the same theme of sudden death". "All have the same climax, expressed in almost the same words" usw.

Rhythmik, Wohllaut, Tonmalerei.

Wie dem erhabenen Charakter der Sprache des pathetischen Stils im allgemeinen entspricht und infolge de Quinceys besonderer Bevorzugung des musikalischen Elements als dienendes Hilfsmittel in der Herausarbeitung ästhetischer Werte, ist hier Wohllaut, Rhythmik und Tonmalerei von besonderer Bedeutung für die Stilwertung. Der Wohllaut überhaupt ("the evasion of cacophony") war für de Quincey Gesetz (Dawson S. 153), ferner auch die Vermeidung der unangenehmen Wiederholung ähnlicher Takte (Monotonie), besonders in wichtigen Satzstellen, z. B. im Clausel, der für den Numerus der ganzen Periode grundlegend ist, "a sentence ending with two consecutive trochees (Dawson S. 153; vgl. Meyer S. 68 § 72). Wir sehen, daß er in diesem Stück gern mit drei hochbetonten Wörtern schließt, wobei der Hochton jedesmal durch mehrere tonschwache Silben getrennt wird. Dieses gibt dem Vortrag einen ausgeprägt schwungvollen Charakter im Gegensatz zu dem ruhigen iambischen Satzschlusse bei Landor (s. Rhythmik).

a) Clausel. The tréad of innúmerable ármies. — lábouring in some dréad extrémity — its náture and its undécipherable íssue — and yet had nót the pówer to decíde it — or the oppréssion of inéxpiable gúilt.

b) Rhythmus. Nicht wenig trägt das Ebenmaß und die Symmetrie im Satzbau zum allgemeinen rhythmischen Charakter bei (vgl. unter B. 1). Doch ist hier, wie aus dem Charakter des Clausels hervorgeht, die Rhythmik die der Prosa, die sich nur in geringem Maße der Rhythmik der Poesie (Metrum) nähert im Gegensatz zu Landor (vgl. auch L. Cooper, Diss.: "De Quincey purposely disregards to a large extent metre but employs prose cadence"). In den ausgesprochen rhythmischen Stellen herrscht der Wechsel zwischen dem kräftigeren Verselemente der Trochaen und Dactylen vor, wie das dem bewegteren Charakter des Stils entspricht (Gegensatz zu Landor); z. B. húrryings tó and fró; dárkness and líght, témpest and húman fáces — fémale fórms and féatures that were wórth all the wórld to mé". Die Hauptmomente werden durch Spondäen als Träger des schweren Inhalts hervorgehoben. "Thén cáme sudden alarms — clásped hánds — fárewélls (3 mal) — héll síghed — sleep nó móre." Diese Wirkung wird noch durch die Tonmalerei der Vokale verstärkt (dunkles a, langes offenes e, langes [engl.] i, langes dunkles o).

c) Wohllaut und Tonmalerei. Auf den Wert der Vokale für den Wohlklang gewisser Wörter, welche die Hauptvorstellung wiedergeben, ist schon hingedeutet worden (A. 2). Aber noch mehr als in der Wiederholung und in dem Wechsel gewisser Vokale hängt die Melodie der ganzen Stelle von dem Vorherrschen der Vokale oder stimmhaften Laute überhaupt ab. Ferner durch häufiges Vorkommen solcher Lautträger wie r, m, n mit ihrer eigentümlich anregenden vibrierenden Wirkung auf die Gehörsnerven. Wenn vorangestellt, verstärken solche Lautträger den Vokallaut, wenn nachgestellt, lassen sie ihn noch länger nachhallen. Beispiele sind in jedem Satz zu finden und ein lautes Lesen der Stelle genügt, um die Wirkung zu fühlen. Es seien hier folgende Beispiele angeführt.

"The*n* sudde*n*ly would co*m*e a d*r*ea*m* of fa*r* diffe*r*e*n*t cha*r*acte*r* — a tu*m*ultuous d*r*ea*m* — co*mm*enci*n*g with *m*usic of p*r*epa*r*atio*n* a*n*d of awake*n*i*n*g suspe*n*se. The u*n*dulatio*n*s of fast-gatheri*n*g tu*m*ults were like the ope*n*i*n*g of the Co*r*o*n*atio*n* A*n*the*m*." ". . *m*ultitudi*n*ous *m*ove*m*e*n*t", "i*n*nu*m*e*r*able a*r*mies", "a*n* ago*n*y",

"so*m*e *m*ighty dra*m*a". "The*n* ca*m*e sudde*n* alar*m*s . . a*n*d aga*in* a*n*d yet aga*in* *r*everbe*r*ated — eve*r*lasti*n*g fa*r*ewells", "I will sleep *no more*."

Etwaige Alliterationen oder Consonnantenwiederholungen dienen zur Hervorhebung der jeweiligen Gefühlswerte.

a) t (d), p (b) deuten auf das Gewicht hin. The weigh*t* of *t*wen*t*y A*t*lan*t*ics was u*p*on me or the o*pp*ression of inex*pi*a*b*le guil*t*.

b) f, w, h, s lassen die jeweiligen Hauptvorstellungen female, worth, hands, sigh deutlicher hervortreten. "*F*emale *f*orms and *f*eatures that *w*ere *w*orth all the *w*orld to me", "clasped *h*ands and *h*eart-breaking partings", "*s*igh *s*uch a*s* the cave*s* of hell *s*ighed when the in*c*e*s*tuous" usw.

c) Gefühlseindrücke treten stark auf, z. B. das Gefühl des Gewichts als symbolisch für das allgemeine Ohnmachtsgefühl, wogegen sich der Träumer vergeblich wehrt. "The weight of twenty Atlantics was upon me or the oppression of inexpiable guilt." Ähnliche Wirkung hat der Schluß "I awoke in struggles".

Charakteristisch für die Kunstprosa Landors und de Quinceys ist die Vermeidung jeglicher direkten Stellungnahme zum Leser, wie wir es bei Wilson und Carlyle sehen werden: demnach hat ihre Prosa einen rein epischen Charakter (vgl. Meyer XIII. Arten der Prosa, Elster S. 277 f., Die Grenzen des Sprachstils).

4. John Wilsons "numerous Prose".

Ein schönes Beispiel der "numerous" Prosa (= „poetisch", vgl. die oratio numerosa des Ossian) führt Saintsbury in den „Selections" an (S. 321—23: "The Fairy's Funeral" aus den „Recreations of Christopher North"). Dieses Stück, welches auch einen Traum als Thema hat, weist viele äußere Eigenschaften des lyrischen (elegischen) Stils auf (siehe Landor II, B. Satzbau und Satzart). Bei den äußeren Hilfsmitteln spielen die Wirkungen auf den Gehörssinn eine größere Rolle als bei Landor (vgl. de Quincey, Äußere Hilfsmittel, Gehörssinn). Auch hier sind die akustischen Eindrücke musikalischer Art.

1. "We heard small pipes playing." "Hollow rushes that whisper in the night wind." "Aught that trills from earthly instrument." "Scarce audible dirge." "Emitting a plaintive note." "The airy anthem." "The harmony was like the melting" usw. Wie wir von der Bezeichnung "numerous prose" annehmen dürfen, nähert sich bei Wilson der Rhythmus durch eine regelmäßige Akzentverteilung

auf versartig gebaute Abschnitte dem des Versrythmus (Metrum). Siehe unten 3. a—d. Dieses ist auch bei Landor in ausgesprochenem Maße, bei de Quincey doch weniger der Fall (vgl. Landor, de Quincey Rhythmik). In der angeführten Stelle besteht der leicht bewegte Rhythmus, der dem Charakter des Stoffs angepaßt ist, hauptsächlich in dem Wechsel der Trochäen und Dactylen. Dieser Takt mit der Akzentuierung der ersten Silbe verleiht dem Gesagten Bestimmtheit und Kraft (Gegensatz zu Landor, vgl. de Quincey). Der Satzschluß (vgl. de Quincey, Clausel) ist in der Hauptsache betont einsilbig oder ein Trochäus.

2. Satzschluß im 1. Paragraph des Stücks: — Faíry's Fúneral, áudible dírge, amóng the héather, sórrow and déath, órdered hýmn, dreám was vísion, amóng the rócks, Híghland hílls, mótionless as the snów, fóot of the bíer, desolátion of déath, the búried Faíry, sólitude of the glén.

3. Rhythmische Stellen.

a) The hármony was líke the mélting of músical déwdrops | and sáng without wórds of sórrow and déath (Trochäus, Dactylus).

b) We ópened our éyes or ráther sight came tò them when clósed | and dréam was vísion (Trochäus, Dactylus).

c) Thén the dísenthralled Órchy begán to rejóice as befóre through áll her streáms and fálls | (Trochäus, Dactylus): and at the sudden léaping of the wáters and óutbursting of the móon wé awóke (Unterbrechung des Taktes siehe unten 4. e, dann Rückkehr zum trochäischen Schluß).

4. Wohllaut und Tonmalerei. Auch hier erscheint die Allitteration

a) allein — *F*airy's *f*uneral, *H*ighland *H*ills, the *m*elting of *m*usical *dew*drops, *s*ang . . of *s*orrow, *c*ame to them when closed oder

b) in Verbindung mit Assonanz — *de*solation of *de*ath, *be*gan to rejoice as *be*fore.

c) Assonanz — m*u*sical de*w*drops, *mo*tionless as the sn*o*w, b*u*ried Fai*r*y, the disenthralled *O*rchy began to rej*o*ice as before through *a*ll her streams and f*a*lls.

d) Tonmalerei — *l*ike the me*l*ting of m*u*sica*l* dewdrops (l-Laut, u-Laut, Allitteration).

e) Tonmalerei in 3. c in dem plötzlichen Wechsel des Takts, um eine plötzliche Wendung der Geschehnisse hervorzuheben. — léaping of the waters, óutbursting of the moon.

Folgende Punkte wären für Wilsons Stil noch als charakteristisch aufzuweisen — seine Vorliebe für Naturschilderungen, die ein Hauptcharakteristikum der neuen Romantik war (Wordsworth, Byron) und seine direkte Stellungnahme zu seinen Mitmenschen.

5. Der Einfluß genauer, sympathischer Naturbeobachtung auf den Stil, wie das in der Naturschilderung im Allgemeinen (§ 1) und vor allem in der bildlichen Ausdrucksweise im Besonderen zutage tritt, macht den Stoff konkreter und anschaulicher als bei Landor und de Quincey der Fall ist. Als Beispiel nehmen wir einige Vergleiche:

a) No bigger than hollow rushes that whisper to the night winds.

b) The sound was like the melting of musical dewdrops.

c) Creatures no taller than the crest of the lapwing.

d) Pale as the lily and motionless as the snow.

e) Not louder than the twittering of the awakened woodlark before it goes up the dewy air.

Diese sympathische Naturbeobachtung zeigt sich auch in der Personifikation der Natur in all ihren Erscheinungen.

f) Then the disenthralled Orchy began to rejoice as before usw.

Übergang zum rhetorischen Stil.

Durch die direkte Stellungnahme zu seinen Mitmenschen mit der dieser begleitenden moralischen Wertung menschlicher Eigenschaften und Handlungen, verläßt der Schriftsteller die rein epische Sphäre (Aussage mit oder ohne Betonung des Mitteilungscharakters) und seine Prosa nimmt eine mehr rhetorische Form an (von vornherein beabsichtigte Mitteilung entweder als Aufforderung zu einer Aussage, z. B. Aufsatz, wissenschaftliche Untersuchung oder zu einer Handlung, z. B. Rede (vgl. Meyer, Kap. XIII).

6. Dementsprechend hat der Wortschatz eine menschlich-moraliche Färbung — piteous, plaintive, sorrow, death, dolorous, desolation, lament, passion, repine, fate, fortune, gratitude, sadness, sin, temptation, joy, sorrow usw.

7. Entsprechend dem rhetorischen Charakter ist auch der intime, lebhafte Ton der Mitteilungen: a) Anreden an den Leser, b) Ausruf, c) Frage, d) Aufforderung.

a) "Your own beating and bounding hearts now tell you — your own boiling blood." "Your eyes are bright" usw.

b) "How more than beautiful — how holy appears even this world!" . . "Which alas! is seldom perfect" usw.

c) "Shall we repine that we are now old?" "And said we not truly that Age?" usw. "Is not Age the season of Imagination?"

d) "But let us speak only of this earth" usw.

8. Mit der moralischen Wertung menschlicher Eigenschaften hängt die Personifikation derselben zusammen, das alte Stilmittel des Rosenromans, Spensers und John Bunyans. Die abstrakten Begriffe werden als menschliche Typen dargestellt, gewinnen dadurch Leben und indem sie uns auf diese Weise näher gebracht werden, erwecken sie um so mehr unser Interesse. So in „Pilgrims Progress": Graceless, Worldly Wisdom, Passion, Patience, Watchful, Faithful, Talkative, Hopeful, Great-heart, Mr. Feeble-mind u. a. m. Im vorliegenden Stück kommt die Personifikation solcher abstrakter Begriffe vor wie Youth, Age, Imagination, Passion, Wisdom, Memory, Death, Experience, Temptation, Sin, Genius, Inspiration, the soul, the spirit.

9. Auch die bildliche Ausdrucksweise zeigt denselben Einfluß (Bilder aus dem menschlichen Leben).

a) Metapher: "The Lords of Time's Treasury are all on the Staff of Wisdom." "Their commissions are enclosed in furrows on their foreheads and secured to them for life."

b) "They hold their heritage by the great charter of Nature for behoof of all her children."

c) "Their bounty is not a late bequest but a perpetual benediction."

d) "Temptation may . . dash the dust she has gathered from the burial-place to strew on her head."

e) "Youth sees flowery fields and shining rivers far-stretching before her path" usw.

5. Der rhetorische Stil.

I. Der Stil Carlyles, charakterisiert durch dessen Stellungnahme als Lehrer zum Publikum.

Thema, Auffassung, Darstellungsweise.

Thomas Carlyle (1795—1881) fühlte sich, wie später auch Ruskin, zum Lehrer und Leiter seines Volkes berufen und tritt als Kritiker der Gesellschaft auf. Das Leben, Denken, Fühlen und Handeln der

Menschen gehen ihn vorwiegend an, wie dieses sonst den Stoff einer epischen Behandlung in der Form von Geschichte, Biographie und Philosophie bildet (French Revolution, Heroes, Leben Schillers und Friedrichs des Großen, Past and Present, Sartor Resartus). Dabei sucht er überall den zeitlichen und örtlichen Erscheinungen auf den Grund zu gehen und sie philosophisch zu durchdringen und zu werten. Aber Zweck und Ziel seiner Schriften sind praktischer, ethischer Natur, daher setzt er sich zu den behandelten Personen und Dingen in lebhafteste Beziehung. Im Gegensatz zu Landor und de Quincey verfolgt er keinen rein ästhetischen Zweck, sondern seine Schriften dienen bestimmten Lebenszwecken und wollen insbesondere die Willensentschlüße der Leser bestimmen (vgl. Wilson): um hier erfolgreich zu sein, betrachtet Carlyle es als seine Aufgabe, die Gefühle und Affekte der Hörer in dem Sinne anzuregen, der seiner Sache vorteilhaft ist. Nach Elster (S. 279 f.) sind „alle auffällig starken Bemühungen dieser Art" rhetorisch zu nennen (vgl. auch Elster S. 87 ff. — Zweck der Rede). Bei Carlyle beherrscht diese Auffassung seines Themas ganz und gar die äußere Form sowohl in den Vorträgen „Heroes and Hero-worship" wie in den nicht vorgetragenen Werken „Sartor Resartus", „Past and Present" und in der „Französischen Revolution". Im letzteren Werke läßt er oft seine Charaktere redend und handelnd auftreten, greift selbst in die Handlung ein, erlebt die Erlebnisse wieder, durchdringt alles mit seinem ursprünglichen Wesen und zieht uns dadurch in den Kreis seiner Interessensphäre (Fr. Rev. Bd. I, Tod Louis XV, Bd. II Buch IV Kap. VI, VII, u. a. m.). Seine Darstellungsweise wird so dramatischer Art und er erzielt dadurch seine einzigartige, tiefgehende Wirkung. Carlyle will uns überall eine möglichst lebhafte und, nach seiner Auffassung, realistische Schilderung oder eine möglichst wuchtige, wirkungsvolle, aber auch großzügige oder tiefgehende Entscheidung irgend einer Frage geben, wie es in seinem philosophischen Denken ethisch-praktischer Art begründet liegt. Dementsprechend ist sein Wortschatz, der Bau, die Art und die Verbindung seiner Sätze, und dementsprechend wählt er seine rhetorischen Hilfsmittel.

Wir nehmen die Beispiele für seinen Stil aus „Past and Present" Bd. III Kap. 10 und 11 (1843), in welchem Carlyle seine sozialen Ansichten (Kap. 10 „Plugston of Undershot") und sein „Evangelium der Arbeit" (Gospel of Labour) Kap. 11 „Labour" niedergelegt hat.

II. Elemente des Stils und deren Verbindungen.

1. Wortwahl. In der Wahl der Substantiva spiegeln sich die Ideen wieder, die für Carlyles Denken grundlegend und für seine Lehren bezeichnend sind. Diese und ähnliche wiederholen sich ständig in seinen Schriften (z. B. Sartor Resartus Kap. VIII und IX). Solche Wörter stellen hauptsächlich Werte des ethischen Seelenlebens des Einzelmenschen oder Werte des sozialen Lebens dar. Wie nach deutschem Brauch hebt Carlyle gewisse Begriffe durch die Anwendung der für den Engländer ungewöhnlichen großen Anfangsbuchstaben noch deutlicher hervor.

a) Kap. 10. Competition, philosophies, systems, the Ideal, the True, the Noble, Egoism, Greediness, Ideal, Soul, Body, Mammon, Mammonism, Necessity, Mights, Right usw. Kap. XI. Nobleness, sacredness, Work, Idleness, Gospel, Doubt, Desire, Sorrow, Remorse, Indignation, Despair, Labour, Destiny, Patience, Courage, Perseverance usw.

b) Oben erwähnte Werte kommen ferner in den Composita zum Vorschein, die oft nach deutschem Muster gebildet werden (Germanismen) und als Neubildungen dem Leser noch mehr auffallen. Solche sind: Life-essence (Lebensessenz), Self-knowledge (Selbstkenntnis), man's-strength (Manneskraft), life-purpose (Lebenszweck).

2. Wortschatz. Über den Wortschatz und die Wortbildung bei Carlyle haben gehandelt Krummacher, „Notizen über den Sprachgebrauch Carlyles", Engl. Studien 6, und Otto Lincke, „Über die Wortzusammensetzung in Carlyles «Sartor Resartus»", Diss., Berlin, 1904. Charakteristisch für das Denken wie für den Stil Carlyles ist die häufige Bildung der Composita. Durch die Vollziehung einer Synthese schafft er die seinem jeweiligen Zweck passende Vorstellung, die durch ihre neue, möglichst gedrängte, daher um so kräftiger wirkende Erscheinungsform den Leser zur Aufmerksamkeit zwingt, ihn zur Selbsttätigkeit anregt. Andrerseits wendet sich Carlyle an das allgemein menschliche Wesen, und in unbedingter Voraussetzung der Möglichkeit der Höherentwicklung des Einzelnen tritt er als Erzieher in persönliche Beziehung zu dem Leser. Dadurch erhält sein Stil eine stark rhetorische Färbung.

a) Beispiele der Composita. Kap. X. Cash-payment, union-bond, Supply-and-demand, Mammon-Gospels, Mother-Destinies, Brute-

god, Spirit-god, Soul-Overseers, Law-ward. Kap. XI. Logic-vortices, vulture-soul, dew-moisture u. a. m.

b) Bei den Adjektiven finden wir außergewöhnliche, zum Teil poetische Formen: — ever-deepening, clear-flowing, God-given, Nell-Gwynn (Defenders of the Faith), redtape (officials), squint-cornered, wine-and-walnuts (philosophy).

c) Diese emphatische Zusammenstellung der Begriffe erstreckt sich bei Carlyle auch auf die Verba, wodurch diese auch kräftiger wirken — so z. B. draining-off, new-form, turn-off.

d) Auch inhaltsreiche begriffliche Verbindungen sind häufig, die das Tiefgehende der Darstellungsweise Carlyles illustrieren. In den angeführten Kapiteln kommen folgende vor: — The ultimate Evangel of the World, the old System of Society, Mothers of the Universe, an Invisible Just God, Quintessence of Labour, Tablets of Heaven's Chancery, Ultimate genuine Aristocracy of this Universe, this Fight of Life, dumb Instinctive Doings, Some outer Skin of Articulate Intelligence, God's Justice, Captains of Industry.

Der Satz.

Bei Carlyle hat die Entwicklung einen rasch fortschreitenden Gang: aus der Fülle einer Gesamtvorstellung greift er die wichtigsten Punkte heraus und stellt diese unter scharfer Hervorkehrung der für ihn zweckentsprechenden Merkmale in den Vordergrund. Diese werden durch Wiederholungen oder Nebenvorstellungen, die nach derselben Richtung hindeuten, unterstützt. Kontrastvorstellungen werden in die nächste Nähe gezogen und dadurch die Hauptvorstellung in ein um so helleres Licht gesetzt (vgl. de Quincey). Gute Beispiele sind in seinen Porträts (Bild Dantes, Heroes, Lec. III, Bild Luthers Lec. IV), auch Stellen wie Fr. Rev. Bd. II Buch I Ch. 2 § 2. So hier Kap. X § 9, 10, 11, 14. Kap. XI § 5.

In ähnlicher Weise werden die von ihm aufgeworfenen Fragen beantwortet; kurz und entscheidend werden sie auf unwiderlegbare ethische Grundsätze zurückgeführt, und das Gewissen wird als entscheidender Richter angerufen. (Häufige Beispiele Sartor Resartus u. a. Kap. VII—IX; auch häufig in Heroes, so hier Kap. X § 1 u. 2, 3 u. 4, 6 u. 7; Kap. XI § 1 u. 2, 3, 4, 6, 7.)

Entsprechend dieser zweckmäßigen und prägnanten Darstellungsweise gestaltet Carlyle seine Sätze und Paragraphen. Der Satzbau ist leicht übersichtlich, selten kommen Satzgefüge mit Nebensätzen

zweiten oder gar dritten Grades vor. Die Entwicklung erfolgt durch das rhetorische Mittel der Amplifikation, d. h. die breite Ausmalung gewisser Faktoren. All' die dem Hauptgedanken dienenden Nebenvorstellungen verweilen auf diesem einen Punkt und jede soll an ihrem Teil Stimmung (moralische Erregung, Beschämung usw.) selbständig erwecken. Vgl. Meyer, § 136[1]).

a) Deutliche Beispiele bieten Kap. X § 3, 5, 9—10, 13. Kap. XI, 1, 2, 3, 4.

Auch hier wie bei Landor und de Quincey jedoch mit vorwiegend rhetorischen Zwecken auf dem Mittel der Wiederholung beruhend, dient ihm der Parallelismus der Sätze und Satzteile (Kap. X § 8 Schluß, Parallelismus mit Anapher b) "Here, too, thou shalt be strong of heart . . . thon shalt dread no pain . . thou shalt not love ease" usw. Ähnlich der Schluß von § 10 : § 11. Antithetischer Parallelismus. Kap. XI § 5 Schluß mit Epiphora „All these".

c) Elliptische Form der Satzgruppierung. Hiermit hängt eine Art der Satzgruppierung zusammen, wobei die Satzgruppe dasselbe, nur einmal ausgedrückte Subjekt hat. Kap. X § 2. "Such philosophies will arise; be preached . . .; be believed usw." So X § 9. XI § 5. "Nature herself is but partially for him; will be wholly against him" usw. "O brave Sir Christopher trust thou usw."

d) Fülle des Ausdrucks. Zu der Amplifikation rechnen wir die rhetorischen Wiederholungen gewisser Hauptvorstellungen.

Wiederholungen: — Kap. X § 2. "Such philosophies will arise" (zweimal). § 4: balance statement — statement and balance: the Cash-Gospel, the Cash one (zweimal). § 5: body (viermal), ideal (zweimal), soul (zweimal). § 6: Fighting (dreimal) u. a. m. Dabei kommt oft die Form der Wortaufnahme vor (Schlußwort eines Satzes als Anfangswort des darauffolgenden Satzes gebraucht. Kap. X § 8.

[1]) Hier und im Folgenden bei Ruskin ist der Ausdruck „Amplifikation" im oben ausgeführten Sinn aufzufassen und nicht nur etwa gleichbedeutend mit „Umschreibung" oder Wiederholung wie z. B. in der Diss. von Heinrich Schmidt, „Der Prosastil Samuel Johnsons", Marburg, 1905. Da heißt es: „Den erörterten Gegenstand nach allen Seiten zu zergliedern, immer wieder von neuem dem Leser die Bedeutung desselben vor Augen zu halten, schien ihm notwendig und er glaubte, es nicht besser tun zu können als durch öftere Wiederholung des Gedankens in neuer Form." „Die Gedankenwiederholung ist eine der ausgeprägtesten und individuellsten Eigenschaften des Johnsonschen Stils. Meistens ist das zweite Glied erklärend; oft wird derselbe Gedanke positiv und negativ ausgedrückt" usw.

"Considered well, it is a kind of Quintessence of Labour; Labour distilled into its utmost concentration").

c) Häufungen und Pleonasmus im Ausdruck. Dem Beispiel früherer Rhetoriker, besonders Samuel Johnsons folgend, bedient sich Carlyle dieser Mittel zwecks Hervorhebung gewisser Vorstellungen (vgl. H. Schmidt, „Der Prosastil Samuel Johnsons, II. Fülle des Ausdrucks).

I. Sinnverwandte Ausdrücke koordiniert (Zwei-, Drei- und Mehrgliedrigkeit).

Kap. X. "Much superficial bluster and a kind of shallow satisfaction."

"The Ideal, the True and Noble." "Naked Egoism, vulturous Greediness."

"Mastication and rumination." "Some infinitely deeper gospel, subsidiary explanatory and daily and hourly corrective to the Cash one."

"Mould, modify, newform or reform."

"With Necessity, with Barrenness, Scarcity, with Puddles, Bogs, tangled Forests, unkempt Cotton".

"Hideous, scandalous, infernal." "The imperishable, the true and exact."

"All battle and soldiership, all struggle and effort whatsoever."

"The true symbol, exact equivalent and synonym of victory."

"Tipstaves, robes and gibbets." "To be remodelled and modified and rectified in a hundred and a hundred ways."

"A bulging, kneaded, crooked, shambling, squint-cornered, amorphous botch.

II. Entgegengesetztes koordiniert.

"An indomitable, common-sense Plugson of Undershot, much more an unattackable, uncommon-sense, Grace of Rackrent."

"A noble, devout-hearted Chevalier and an ignoble, godless Bucanier and Chactaw Indian."

"And from the kind Immensities, what from the poor unkind Localities and town and country Parishes there never could."

"Oh, if you could dethrone that Brute-god Mammon and put a Spirit-god in his place." Ähnliches vgl. X § 9.

Satzart.

Entsprechend dem Streben nach einer recht emphatischen, direkten Mitteilung, woran sich der Hörer möglichst beteiligen soll,

kommen diejenigen Satzarten oft vor, die solches begünstigen. Häufig ist die Anrede an den Hörer in der Form einer Aufforderung oder eines Befehls. Die nicht selten angewandte zweite Personalform "thou" trägt zu dem ernsten Charakter des Stoffes bei, indem an die biblische Sprache erinnert wird. Die zehn Gebote bilden das Muster der folgenden Stelle.

a) Kap. X § 1: "expect that it will soon end!"

§ 9: "Here too, thou shalt be strong, and not of muscle only, if thou wouldst prevail. Here, too, thou shalt be strong of heart, noble of soul; thou shalt dread no pain or death, thou shalt not love ease or life; in rage, thou shalt remember mercy, justice; thou shalt be a Knight" usw. Ähnlich XI § 1, 4, 6.

Innere Hilfsmittel.

I. Die bildliche Ausdrucksweise.

Die bildliche Ausdrucksweise Carlyles dient mehr der Illustration zwecks Überzeugung als der Anschaulichkeit oder Stimmung (Gegensatz zu Landor, de Quincey, Wilson). Daher werden seine Bilder sehr oft der Geschichte oder der Literatur entnommen und dienen besonders in den didaktischen Stellen zugleich als Autoritätsbeweise (1. a—c, 2. c).

1. Gleichnisse oder Allegorien werden als Parallele zur Illustration häufig herangezogen: charakteristisch ist die geschichtliche oder typisierende Form; letztere hat eine besonders emphatische Wirkung und fördert die moralisch-didaktische Darstellungsweise (vgl. Elster, Der typisierende Stil).

Beispiele. a) Plugson of Undershot Kap. X § 3 ff.
b) Howel Davies § 9.
c) William the Norman bastard § 11.
d) The Potter || Destiny Kap. XI § 3.
e) River (Nature) || Work (Man) § 4.
f) Sir Christopher § 5.
g) All work of man is as the swimmers § 7.

2. Vergleiche.

a) Like a soul in the rudest Caliban of a body (Shakespeare).

b) And (like an) illuminative, creative Fiat-Lux (Bibel).

c) Like Gideon thou shalt spread out thy fleece at the door of thy tent . . . Thy heart and life-purpose shall be as a miraculous Gideon's fleece, spread out in silent appeal to Heaven (Bibel).

3. Personifikation. Neben der Personifikation menschlich-moralischer Eigenschaften usw. wie Labour, Doubt, Sorrow, Despair, Courage, Patience (vgl. Wilson) ist eine besondere Art der Personifikation noch zu erwähnen. Eine Klasse von Menschen wird typisiert und dann als Einzelerscheinung personifiziert (vgl. Krummacher, Ableitungen). So hier: "Mammonism left to itself has become Midas-eared; and with all its gold mountains, sits starving for want of bread; and Dilletantism with its partridge-nets, in this extremely earnest Universe of ours, is playing somewhat too high a game." Vgl. X § 11: "Commercial law" usw. XI § 5: Pious munificence.

X § 3: Does he think that a Land Aristocracy when it becomes a Land Auctioneership can have long to live? Or that sliding-scales will increase the vital stamina of it?

II. Die emphatische Ausdrucksweise, Ironie und Humor.

In manchen Schriften zeigt sich Carlyle als Meister der Polemik (Sartor Resartus Kap. V). In dem Glauben an seinen Beruf als Lehrer und an die Wichtigkeit seiner Mission liegt der Ernst und die Kühnheit seiner Angriffe begründet. Solche Stellen werden durch eine besondere Vehemenz der Sprache charakterisiert (vgl. unten), die aber auch ohne polemische Absicht sonst häufig vorkommt.

a) Die emphatische (hyperbolische oder pleonastische) Ausdrucksweise. Hierher gehören die grammatisch nicht korrekten und manchmal logisch falschen, aber dadurch um so wirksameren starken Superlative. So hier "wastest", "impossiblest", "justest".

b) Pleonastische Ausdrucksweise. X § 3: "Cash-payment never was, or could except for a few years, be the union-bond of man to man."

§ 7: "Mights which do in the long-run and forever will in this just universe in the long-run, mean Rights."

§ 8: "And so will and must God's Justice and this only, were it never so invisible, ultimately prosper in all controversies and enterprises and battles whatsoever."

§ 9: "It is a poor gospel, Cash-Gospel or whatever name it have, that does not, with clear tone, uncontradictable, carrying conviction to all hearts, forever keep man in mind of such things."

c) Hyperbole: Vehemenz der Sprache (vgl. Sartor Resartus u. a. Kap. VIII u. IX). Kap. X § 6: "Under the sky is

no uglier spectacle than two men with clenched teeth and hellfire eyes, hacking one another's flesh; converting precious living bodies . . . into nameless masses of putrescence, useful only for turnip-manure."

X § 9: "Howel Davies dyes the West-Indian seas with blood, piles his decks with plunder" usw.

XI § 2: "The man himself ceases to be a jungle and foul unwholesome desert" usw.

d) Ironie. Die Ironie geht einen Schritt weiter als das Hyperbol, indem sie das Gegenteil zu dem ausdrückt, was gemeint ist mit der Absicht, das Problematische um so besser erkennen zu lassen. Sie wird von Carlyle als erzieherisches Mittel häufig angewandt, um bestehende soziale Mißstände aufzudecken und zu geißeln.

Kap. X § 12: "Mammonism . . with all its gold mountains sits starving for want of bread: and Dilettantism with its partridge-nets, in this extremely earnest Universe of ours . ." usw. . . "With two million industrial Soldiers already sitting in Bastilles and five million pining on potatoes, methinks Westminster cannot begin too soon." X § 14: "These same respectable laws of the Bucaniers." Ähnlich X § 3, XI § 5.

Humor. Carlyles Humor besteht oft in der Übertreibung oder in einer neuen, unerwarteten Zusammenstellung der Begriffe. Unter gewissen Bedingungen wird selbst das Unmöglichste zur Wirklichkeit. Dadurch soll das Problematische dieser Bedingungen um so klarer erkannt und überwunden werden, um so mehr zur Geltung kommen und als unvernünftig lächerlich gemacht werden. Anwendung — wie Ironie.

X § 14: ". . Whereat Westminster Hall shudders to its driest parchment and on the dead wigs each particular horse-hair stands on end."

Vgl. § 7: "It is forever indispensable . . now also with the hallucinations of his poor fellow Men." usw. So § 8 und § 11: "Noble spinners" usw.

Das Familiäre. Ein anderes charakteristisches Mittel Carlyles ist die Anwendung einer familiären Ausdrucksweise oft in der Form von geschickt angewandten, erdachten Appelativen oder Anspielungen geschichtlichen oder literarischen Ursprungs je nach dem Zweck mit Ironie und Humor verbunden.

Beispiele Kap. X und XI. Plugson of Undershot, His Grace of Castle Rackrent, Howel Davies, A Bucanier or Chactaw Indian, William the Norman Bastard, Cornlaw Dukes or Practical Duces and . . right reverend Soul-Overseers, foolish unarchitectural Bishops, idle Nell-Gwynn Defenders of the Faith; auch Beispiele XI § 3, 4, 5.

Äußere Hilfsmittel.

Von den äußeren Hilfsmitteln kommt bei Carlyle nur der Rhythmus der Sprache in Betracht.

Beispiele aus den behandelten Kapiteln, Past and Present X, XI.

X § 15: "Cóurage néverthelés; there are mány brave mén in Éngland! My indómitable Plúgson, — náy is there not éven in thée some hópe? Thou art hítherto a Búcanièr, as it was wrítten and prescríbed for thèe by an évil wórld: but in thát indómitable héart, which *can cónquer Cótton*, do there nót perhaps líe other téntimes nóbler cónquests."

XI § 2: "The látest Góspel in this wórld ís Knów thy wórk and dó it. Knów thysélf! Lóng enóugh has thát póor sélf of thíne torménted thee; thóu wilt néver gét to knów it, Í belíeve! Thínk it nót thy búsiness, thís of knówing thysélf" usw.

Aus dieser Untersuchung ergibt sich folgendes:

1. Bei Landor wird die Prosa zur Herausarbeitung ästhetischer Werte als Selbstzweck angewandt, die sich in der Wortwahl wiederspiegeln. Entsprechend ist die Form, hauptsächlich charakterisiert durch die besondere Rücksicht auf einen dem Gefühlsinhalt angepaßten Bau der Einzelsätze und der sich entsprechenden Sätze (Parallelismus), auf das Verhältnis der Satzteile und der Sätze zu einander (Gleichmaß und Symmetrie), welches bewirkt, daß die Sprache ein versähnliches Gepräge erhält. Durch einen annähernd metrischen Rhythmus und poetische Melodie der Sprache wird die Prosa dem lyrischen Charakter des Themas noch weiter angepaßt. Bei Hervorhebung gewisser Gefühlsinhalte und Vorstellungen finden sich Wiederholungen, die den Rhythmus unterstützen. Innere und äußere Hilfsmittel sind wie sonst in der poetischen Lyrik zu finden.

2. Bei de Quincey dient die Prosa als Ausdrucksmittel sogar für die tiefsten und leidenschaftlichsten Gefühlsinhalte. Um diese zur Wirkung zu bringen, bedient sich de Quincey eines entsprechenden Wortschatzes und der Sätze und Satzgefüge, deren Bau und Art

den bewegteren Charakter des Themas wiedergibt. Parallelismus, Gleichmaß und Symmetrie sind ausgesprochener und stellenweise zweckentsprechend strenger durchgeführt. Antithesen sind am Platze. Durch häufige Wiederholungen (Anapher, Wortaufnahme) und Mehrgliedrigkeit werden für die Gesamtstimmung wichtige Momente besonders hervorgehoben, um die sich Nebenstellungen gruppieren. An solchen Stellen bricht ein dem Metrum annähernder Rhythmus durch. Die inneren und äußeren Hilfsmittel unterstützen den pathetischen Charakter.

3. John Wilsons direkte Stellungnahme zum Leser hat als Folge eine allgemeinere Anwendung des neuen Stils in Verbindung mit einem didaktischen oder betrachtenden Ton und einer rhetorischen Ausdrucksweise. Folglich bildet sich bei ihm die Kunstprosa hauptsächlich nach der formellen (rhythmisch-metrischen) Seite aus ("numerous prose"). Als populärer Journalist und Hauptvertreter der vielgelesenen literarischen Zeitschrift "Blackwood's Magazine" bekannt, wurden seine Artikel und damit der neue Stil einem weiten Leserkreise zugänglich (vgl. Collingwood, Life and Work of John Ruskin S. 46. "Blackwood's Magazine, which the Ruskins, as Edinburgh people and admirers of Christopher North, read with respect" usw.). Dasselbe gilt für die Schriften de Quinceys, die auch mehrfach in vielgelesenen Zeitschriften erschienen (z. B. „Confessions" in "The London Magazine", Artikel über „German Prose Classics" und "Murder considered as one of the Fine Arts" in Blackwood's Magazine, auch schrieb er für Tait's Magazine und Hogg's Instructor), so daß bis ca. 1840 der neue Stil sich durchgesetzt hatte und durch den nächsten großen Prosaschriftsteller, John Ruskin, einer weiteren Entwickelung entgegenging. Welche Richtung diese Entwickelung nahm und die Eigenart der besonders reichen Formvollendung desselben, mit Berücksichtigung des Einflusses von Ruskins anerkanntem Meister Carlyle, wollen wir im weiteren untersuchen.

II. Der Stil John Ruskins.

A. Literarisches.

Thema, Auffassung, Darstellungsweise.

Ruskins eigentliche schriftstellerische Tätigkeit beginnt mit dem Jahre 1843, als der erste Band von „Modern Painters“ erschien, wenn auch schon in den neun vorhergehenden Jahren seine ersten literarischen Versuche in Zeitschriften veröffentlicht worden waren. W. G. Collingwood gibt in seinem Buche „Life and Works of John Ruskin“ eine chronologische Liste von Ruskins Schriften, aus der zu ersehen ist, wie außerordentlich groß dessen Wirksamkeit war. Mit Ausnahme von 1864 und 1882 vergeht bis 1888 kein einziges Jahr, in welchem er nicht wenigstens ein umfangreiches neues Werk hervorbrachte, das eine Unmenge von Erfahrungen und mühevoller Arbeit darstellte. Die erste Periode der Haupttätigkeit Ruskins vom Anfang der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts fällt mit einer Epoche von Neuerungen und Reformen auf allerhand Gebieten des englischen Lebens zusammen. Im Großen betrachtet zeigen sich deutlich zwei Richtungen, die politische und soziale Strömung, die auf die englische Literatur der letzten Jahre einen so tiefgehenden Einfluß ausübten. Auf der anderen Seite sehen wir starke religiöse Bewegungen, wie das reaktionäre „Oxford Movement“, das die katholisierende Richtung vertritt und die liberale Richtung, sich an den Ergebnissen der naturwissenschaftlichen Forschungen Charles Darwins orientierend, durch dessen Einfluß das Dogma bis in die letzten Konsequenzen erschüttert wurde. Solche Bewegungen zeitigten Probleme, die auch den jungen Ruskin schon während seines Studienaufenthaltes in Oxford (1841/42) nicht gleichgültig gelassen hatten und die ihm in den ersten Jahren seiner Mannesreife in irgend einer Weise eine Lösung abnötigten. Notes on the Construction of Sheepfolds (vgl. Collingwood, Life of Ruskin, S. 124/25). Wie seine Lösung der zwei wichtigsten Fragen, die

Stellung zu Gott und die Stellung zu seinen Mitmenschen, in engem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Schriftsteller stehen und wie sie derselben ihre bestimmende Richtung geben, wird aus den folgenden Betrachtungen hervorgehen.

Womit hat sich nun Ruskin im Laufe seines langen, arbeitsvollen Lebens beschäftigt? Wenn wir Collingwoods lange Liste durchgehen, so wird uns klar, daß unter den verschiedenartigsten Schriften über Meteorologie, Theologie, griechische Mythologie, Nationalökonomie und Literatur dennoch das vorherrschende und sich immer wiederholende Thema die Kunst ist und daß es seine Werke über die Kunst sind, die den größten Erfolg bei seinen Landsleuten gehabt haben. Von "Modern Painters" Band I sind zwischen 1843—1867 sieben neue Auflagen erschienen: von Band II zwischen 1846—1867 fünf, Band III und IV erschienen je zweimal; alle fünf zusammen im Jahre 1873 neu gedruckt mit Addenda 1888 und 1892. "The Stones of Venice" (1851) erschien viermal, "Lectures on Architecture and Painting" dreimal, "The Seven Lamps of Architecture" auch mehrmals, "The Elements of Drawing" neben den acht "Thousands" von Smith, Elder in einer neuen Ausgabe 1892.

Neben der Kunst erfreut sich Ruskins Behandlung der sozialen Fragen einer fast eben so großen Beliebtheit. „The Political Economy of Art", das Werk, welches beide Themeta Kunst und Mensch in Ruskins typischer Weise verbindet, erschien dreimal und in neuer Anordnung als "A Joy for Ever". "Unto this Last", vier Aufsätze über seine Grundprinzipien der Nationalökonomie, erschien dreimal und in veränderter Form noch öfter, "Sesame and Lilies", vier Ausgaben bei Smith, Elder und viele Ausgaben bei Allen in der ursprünglichen Form, sodann mit Hinzufügung des Vortrages "The Mystery of Life" fünf Ausgaben — es ist also wohl sein populärstes Werk. "The Crown of Wild Olive" erschien dreimal, "Time & Tide" zweimal.

Betrachten wir nun im einzelnen die oben erwähnten Bücher, um zu sehen, wie Ruskin seine Themata behandelt, so fällt uns sofort die Eigenart seines Standpunktes auf, den er durchgehend einnimmt und wovon er in seiner Behandlung der verwandten Themata Kunst, Natur, Mensch ausgeht. Jedem Kunstwerk liegt eine Idee irgendwelcher Art zu Grunde — solche Ideen sind ja die treibenden Kräfte des menschlichen Lebens und seiner Äußerungen, daher auch der Kunst. Meistens aber kommen diese Ideen unbewußt und als solche unbeachtet zum Ausdruck; Ruskin jedoch weist sie als treibende

Kräfte auf und ist selbst so erfüllt von den Ideen, und zwar moralischer Art, daß diese nicht nur in seinen eigenen Schriften alles durchdringen und gar die äußere Form, den Stil beherrschen, sondern er macht es sich zur eigentlichen Aufgabe, solche in Kunstwerken aufzuweisen, überall wo sie zu finden sind — z. B. bei Giotto, Angelico und in den monumentalen Bauwerken gotischer Kunst — und trägt sie hinein, wo es irgend möglich ist, wie in den Landschaften Turners, die er als Ausdruck der Offenbarung Gottes in der Natur ansieht. Wenn aber Ideen dieser Art für ihn überhaupt nicht zu finden sind, stempelt er die Kunst als minderwertig, so die griechische, oder verurteilt deshalb die Kunstwerke eines Rembrandt und der holländischen Schule. Er ist nicht im stande, das Sujet von der Wirkung zu trennen. Der subjektive Eindruck, wie er sich in der Phantasie wiederspiegelt, kann nicht das Kriterium für die Bedeutung des Kunstwerkes sein. Wir sehen aber deutlich (Cestus of Aglaia, Ch. V), daß er Rembrandt deshalb verurteilt, weil dessen Sujet seine Phantasie nicht zur Ruhe kommen läßt und das ist auch der Grund, weshalb er dessen Darstellungsweise nicht gerecht wird. Rembrandt, der in sich selbst sichere Genius, kann ihn nicht zum ruhigen, inneren Schauen bringen; Ruskin vermißt das Leiden um die Idee, den sentimentalen Zug nach oben, hat keinen Sinn für selbstsichere, kraftvolle Schönheit, die dem wirklichen Leben abgerungen ist. Deshalb entgeht seinem Blick das Veredelnde der Rembrandt'schen Kunst, die Verklärung und Vergeistigung der Sinnlichkeit. Dafür hatte Ruskin kein Verständnis.

Kommen wir nun auf seine Werke im einzelnen zurück, so sehen wir in den Modern Painters I, daß er von der Hauptidee "Greatness in Art" ausgeht (Part. I, Sect. I, Ch. 2), worüber er sich folgendermaßen äußert: Diejenige Kunst ist die größte, welche dem Zuschauer durch irgendwelche Mittel die größtmöglichste Zahl der größten Ideen mitteilt.[1])

Untergeordnete Ideen, die zusammen die Idee „Größe" ausmachen, sind:

Ideen der Macht, Ideen der Wahrheit, Ideen der Schönheit, Ideen der Verknüpfung.

[1]) "That art ist greatest, which conveys to the mind of the spectator, by any means whatsoever, the greatest number of the greatest ideas, and I call an idea great in proportion as it is received by a higher faculty of the mind, and as it more fully occupies . . . the faculty by which it is received." (Ch. II, § 9 Schluß.)

1. Ideen der Macht: Das Kunstwerk ist gut, wenn es bei dem Zuschauer den Eindruck des Kampfes und der Überwindung hervorruft.[1])

2. Bilder, die die Natur nachahmen, um zu täuschen, sind keine echten Kunstwerke.[2]).

3. Ideen der Schönheit gehören zu den edelsten und wirken je nach ihrem Grade erhebend und reinigend auf das Gemüt.[3])

Vergleiche in dieser Hinsicht Reynolds Brief über die Malerei. Die Maxime „Ahme die Natur nach" soll nicht im wörtlichen Sinn verstanden werden, sonst müßte die Malerei, die Schwester der Dichtkunst, durch eine solche mechanische Nachahmung ihre Stelle unter den freien Künsten einbüßen.[4])

Diese Stelle zitiert auch Ruskin Mod. Paint. III Introduction p. 4.

Burkes Kriterium für wahre Kunst lautet folgendermaßen: Wenn der dargestellte Gegenstand in der Dichtkunst oder in der

---

[1]) *Part. I. Sect. I. Ch. III. — Ideas of Power:* — "wherever, then, difficulty has been overcome, there is excellence . . . . ., it has been made part of our *moral* nature, that we should have a pleasure in encountering and conquering opposition, for the sake of the struggle and the victory, not for the sake of any after result; and not only our own victory, but the perception of that in another, is in all cases the source of pure and ennobling pleasure."

[2]) *Ch. V. § 6. Ideas of Truth:* — "pictures which imitate so as to deceive, are never true." . . . "The moment ideas of truth are grouped together, so as to give rise to an idea of imitation, they change their very nature — lose their essence as ideas of truth — and are corrupted and degraded, so as to share in the treachery of what they have produced. Hence, ideas of truth are the foundation, and ideas of imitation the destruction, of all art." (Vgl. Sect. II Ch. I § 1. — "Tests of vice in art" — "it deceives, therefore it must be bad".)

[3]) *Ch. V. § 4. Ideas of Beauty:* "are among the noblest which can be presented to the human mind, invariably exalting and purifying it according to their degree."

[4]) *Reynold's Letter on Painting* (Idler Nr. 79 — 20. Okt. 1759): "Amongst the painters, and the writers on painting, there is one maxim universally admitted and continually inculcated. Imitate nature is the invariable rule; but I know none who have explained in what manner this rule is to be understood; the sequence of which is, that everyone takes it in the most obvious sense, that objects are represented naturally, when they have such relief that they seem real . . . but it must be considered, that, if the excellency of a painter consisted only in this kind of imitation, Painting must lose its rank, and be no longer considered as a liberal art, and sister to Poetry, this imitation being merely mechanical, in which the slowest intellect is always sure to succeed best" usw.

Malerei derart ist, daß er nicht den Wunsch in uns erweckt, ihn in der Wirklichkeit zu sehen, so können wir sicher sein, daß diese Wirkung . . auf „Nachahmung“ beruht.[1])

Hier macht Burke einen anderen Gebrauch von dem Wort “imitation“ als Ruskin, stimmt mit ihm aber in seiner Meinung überein (vgl. Ruskin, Mod. Paint. I, Ch. IV § 1 — “The word “imitation“ used vaguely or falsely“).

Dasselbe sagt Hamerton: Wenn es möglich wäre, ein Bild zu malen, daß es so ähnlich wäre wie ein Bild im Spiegel, so wäre es kein Kunstwerk, denn dann würde die Seele des Künstlers fehlen.[2])

4. Ideen der Verknüpfung sind die edelsten in der Kunst und sind die Quellen des reinsten Lustgefühls.[3])

Sect. II Ch. VII § 8 ff.: Die „Mission“ oder „Pflicht“ eines Künstlers (“The Mission or duty of an artist“, vgl. Bd. III Ch. X).

Diese Ideen wendet er in I. und II. (Sect. IV—VII) folgendermaßen an:

---

[1]) *Burke (Treatise on the Sublime Part. I Sect. 16).* “When the object represented in poetry or painting is such as we could have no desire of seeing in the reality, then we may be sure that its power in poetry or painting is owing to the power of imitation.“

[2]) *Hamerton “Thoughts about Art“ Introd. p. 14 ff.* “If it were possible to paint a picture exactly answering to Leonardo's ideal of perfection, that is to say a picture just like a reflection in a mirror, the work when done would not be a work of fine art, for the human element would be eliminated. It would be a mere reflection, like a photograph . . . In Raphael the deviation (i. e. from the literal truth of nature) was clearly intentional, for he plainly said that he did not paint what is, but that which ought to be; and we have evidence in comparing his studies with the pictures he painted from them how much he deviated from the truth, and how masterly and right his deviations were. In Leonardo's practical work the departure from accuracy may have been unconscious, as his doctrine of the mirror appears to show; but . . he was still far too much the artist to let the mirror be his master.

[3]) *Ch. VII. § 3. Ideas of Relation:* “Are what I have asserted . . . to be the noblest subjects of Art. Dependent upon it only for expression, they cause all the rest of its complicated sources of pleasure to take, in comparison with them, the place of mere language or decoration; nay, even the noblest ideas of beauty sink at once beside these into subordination and subjection. . . . The utmost glory of the human body is a mean subject of contemplation compared to the emotion, exertion and character of that which animates it; . . . the divine form of the Greek god, except as it is the incarnation and expression of divine mind, is degraded beside the passion and the prophecy of the vaults of the Sistine.“

Allgemeine Wahrheit: Wahrheit in der Behandlung der Farbe. des Himmels. der Erde. des Wassers. der Pflanzenwelt.

Über die symbolische Schönheit:

Unendlichkeit — das Wahrzeichen des höchsten Unbegriffenen.
Einheit — das Wahrzeichen des Allumfassenden.
Ruhe — das Symbol der zähsten Beharrlichkeit.
Symmetrie — das Symbol der vollkommenen Gerechtigkeit.
Reinheit — das Sinnbild der äußersten Energie.
Das Maßvolle — das Sinnbild weiser Regierung.[1])

Der Zweck der Bilder Kap. XVII: Die Moral der Landschaft § 32: der Mensch (Maler), der die Natur am liebsten hat, hat den größten Gottesglauben.[2])

Hieraus ersehen wir den eigentlichen Grund für seine Forderung, daß die Kunst Ausdrucksmittel der Idee sein muß, um wahr zu sein: Die Natur in ihrer Vielgestaltigkeit ist für ihn nichts anderes als der Ausdruck der göttlichen Ideen, für ihn wie kaum für einen zweiten ein offenes Buch der Offenbarungen Gottes in seiner Vollkommenheit. Bäume, Blumen usw. reden zu uns von Gott und zeugen von der höchsten Wahrheit[3]).

In dieser Hinsicht findet er vor allem Bestätigung seiner Ansichten in der Bibel, die für ihn jetzt als Autorität noch mehr als im Vorhergehenden herangezogen wird.

---

[1]) *Bd. II. Teil III. Of Typical Beauty:*

1. Infinity, or the Type of Divine Incomprehensibility.
2. Unity, or the Type of Divine Comprehensiveness.
3. Repose, or the Type of Divine Permanence.
4. Symmetry, or the Type of Divine Justice.
5. Purity, or the Type of Divine Energy.
6. Moderation, or the Type of Government by law.

[2]) *Bd. III. Kap. X:* "The Use of Pictures." *Ch. XVII. "The Moral of Landscape § 32:* "If we now take a final and full view of the matter, we find that the love of Nature, wherever it has existed, has been a faithful and sacred element of human feeling; that is to say, supposing all circumstances otherwise the same with respect to two individuals, the one who loves nature most will be *always* found to have *more faith in God* than the other."

[3]) Vgl. § 41: "the mysterious voices in which they, d. h. Bäume, Blumen, talk to us about God and the changeful and typical aspects by which they witness to us of holy truth, and fill us with obedient, joyful and thankful emotion.

In Mod. P. IV Kap. V „Das Firmament" wird die Frage aufgestellt, was die Wirkung der Naturschönheiten auf das Gemüt sein soll und inwiefern Turner diese Wirkung in seinen Gemälden erzielt.[1])

In diesem und in dem folgenden Kapitel "The Dry Land" zieht er die Schöpfungsarbeit in Genesis I ("God's account of his own creation") heran, sowie zahlreiche andere Stellen im Alten und Neuen Testament, welche nach seiner Meinung wörtlich und nicht symbolisch aufzufassen sind, z. B. Ex. XIII 21, XVI 10, XIX 9, XXIV 16, XXXIV 5, Lev. XVI 2, Num. X 34, Judges V 4, I Kings VIII 10, Ezek. I 4, Dan. VII 3, Matth. XXIV 30, I Thess. IV 17, Rev. I 7.[2])

Zum Schluß dieses Kapitels wiederholt er die in Kap. XXV § 32 ausgeführten Gedanken: "All those passings to and fro of fruitful shower and grateful shade, and all those visions of silver palaces built about the horizon, and voices of moaning winds and threatening thunders, and glories of coloured robe and cloven ray, are but to deepen in our hearts the acceptance, and distinctness and dearness of the simple words, "Our Father, which art in heaven"." Ein ähnliches Verfahren wie die obigen zeigen Kap. XVIII Stones § 25, Kap. XIX The Mountain Gloom § 33 und Kap. XX The Mountain Glory.

Ähnlich ist es in Bd. V; es genügt nach obiger Untersuchung, die Überschriften einiger Kapitel anzugeben, wie z. B. "The Law of Help", "The Task of the Least", "The Rule of the Greatest", "The Law of Perfectness", also immer Beziehungen zwischen Naturerscheinung und menschlicher Moral.

---

[1]) *Mod. Paintes IV. Ch. VI. The Firmament:* — "The task which we now enter upon . . . is the ascertaining as far as possible, what the proper effect of the natural beauty *ought* to be on a human mind, and the degree in which this nature . . . and true influence have been understood and transmitted by Turner."

[2]) "By accepting the words in their simple sense, we are thus led to apprehend the immediate presence of the Deity and His purpose of manifesting Himself as near us whenever the storm-cloud stoops upon its course; while by our vague and inaccurate acceptance of the words we remove the idea of His presence far from us, into a region which we can neither see or know; and gradually, from the close realization of a living God who "maketh the clouds his chariot", we refine and explain ourselves into dim and distant suspicion of an inactive God, inhabiting inconceivable places, and fading into the multitudinous formalisms of the laws of Nature."

Nehmen wir nun ein kürzeres Werk über die Kunst: „The Seven Lamps of Architecture". Es ist ein Werk über die Gesetze der Architektur, die Ruskin die „Lampen" nennt nach der Offenbarung Johannes Kap. I, wo die sieben goldenen Leuchten die sieben Kirchen darstellen. Das Bild wendet Ruskin an, um die in einem monumentalen Bauwerke zum Ausdruck kommenden sieben ethischen Ideen zu bezeichnen, die Idee der Offenbarung, Wahrheit, Kraft und Schönheit, der Freude, die dem Werk Leben und Lebensfähigkeit verleiht (V § 24), der Liebe, die in späten Generationen eine dankbare Erinnerung hervorruft (VI § 10) und des Gehorsams — daher die Einteilung in folgende Kapitel: I. The Lamp of Sacrifice. II. The Lamp of Truth. III. The Lamp of Power. IV. The Lamp of Beauty. V. The Lamp of Life. VI. The Lamp of Memory. VII. The Lamp of Obedience. In diesen allen ist die ethische Idee (Sacrifice, Truth usw.) der Grundgedanke, der die kunst-theoretischen Ausführungen belebt und durchdringt. Darüber äußert er sich in "The Crown of Wild Olive" Lec. II. Traffic: „Zweck des Buches "The Seven Lamps" ist, zu zeigen, wie in Venedig die Denkmäler der gothischen Baukunst dem nationalen Glauben und der häuslichen Tugend entstammen, während die Renaissance-Architektur einen Zustand des geheimen nationalen Unglaubens und der häuslichen Verderbtheit zur Ursache hat." [1]) Damit können wir das Gebiet der Kunst verlassen und zum sozialen übergehen.

Es ist natürlich, daß Ruskin all die oben erwähnten sittlichen Forderungen, die er an die Kunst stellt, nicht nur den Menschen im alltäglichen Leben als Ideal vorhält, sondern es läßt sich auch erwarten, daß er sie ihnen zur Pflicht macht. So z. B. in "Sesame and Lilies" or "What and why to read", wo er solche Ideen auf das Leben und die Erziehung des Menschen anwendet.

Das Jahr 1860 bedeutete ein Wendepunkt in seinem Leben. Er beschäftigte sich schon im Jahre 1857 nicht mehr mit der ethischen

[1]) The book I called "The Seven Lamps" was to show that certain right states of temper and moral feeling were the magic powers by which all good architecture without exception had been produced. "The Stones of Venice" had from beginning to end, no other aim than to show that the Gothic architecture of Venice had arisen out of, and indicated in all its features, a state of pure national faith, and of domestic virtue; and that its Renaissance architecture had arisen out of, and in all its features indicated, a state of concealed national infidelity, and of domestic corruption.

Botschaft menschlicher Kunstwerke, sondern mit den Verhältnissen, unter welchen solche hervorgebracht und im Lande verteilt werden und mit den sozialen Mißständen, die eine wirkliche ethische Botschaft für den Künstler unmöglich machen. Daher die Einteilung der "Lectures on the Political Economy of Art", die diese Fragen behandeln in 1. Discovery (d. h. Entdeckung eines Künstlers oder von künstlerischen Fähigkeiten in einem Jüngling). 2. Application (Nutzbarmachung solcher in einer gesicherten Beschäftigung). 3. Accumulation (Sammlung solcher nationalen Schätze in Kunstgallerien und öffentlichen Gebäuden. 4. Distribution (ihre Verteilung in Schulen und Universitäten usw. zu Erziehungszwecken). Auch hier kommen die Ideen zum Vorschein, ganz unmittelbar in „Application" unter Anwendung eines analogen Bildes, eines Freskos von Ambrozio Lorenzetti in Siena, das die Prinzipien einer guten Regierung versymbolisiert (principles of Good Civic Government and of Good Government in General). Es sind die christlichen: Glaube, Hoffnung, Liebe, Seelenstärke, Mäßigung, Wahrheit, Seelengröße.

Diese zwei Vorträge erschienen unter dem ironischen Titel: „Eine ewige Freude und ihr Marktpreis" [1]) in 1857. Aber bis 1860 war der innere Wandel tiefer gegangen. Es handelte sich jetzt für ihn nicht nur um die Hervorbringung von Kunstgegenständen, sondern um Hervorbringung, Verteilung und Verbrauch von Produkten aller Art, mit einem Wort, um den wirtschaftlichen Zustand Englands. Wie er für alles in der Natur ein offenes, eindruckfähiges Auge hatte, so entging ihm auch kein Gebiet des menschlichen Lebens. Der Künstler soll von seinen Mitmenschen gerechte Behandlung erfahren, aber nicht weniger auch der arme, schwerarbeitende Tagelöhner und Fabrikarbeiter. Ruskin sah auf allen Gebieten trotz der größten Produktion das tiefste Elend auf der einen Seite und auf der anderen fruchtlosen oder gar schadenbringenden, unverdienten Reichtum. Können solche Zustände Wohlergehen und wahrer Reichtum für ein Land sein? Die Antwort gibt er in „Unto this Last" Essay II „The Veins of Wealth" (Schluß) — die wichtigsten Produkte einer Nation sind die Seelen aller Volksgenossen ohne Unterschied der Klassen. Nun sucht er seine ethischen Ideen auf dieses Gebiet direkt anzuwenden, z. B. die Idee der Aufopferung (sogar des Lebens) als treibende Idee für die verschiedenen Berufe — Soldat, Geistlicher, Arzt, Rechtsanwalt,

[1]) A Joy for Ever and its Price in the Market.

Kaufmann (Roots of Honour § 8 Schluß); die Idee der Liebe und Gerechtigkeit zwischen Herrn und Diener (Roots of Honour, Anfang); die Idee der Wahrheit und Gerechtigkeit im Handel (Qui Judicatis Terram). Auch hier macht sich sein Prinzip geltend, das er schon in Mod. Painters V Teil III Kap. 1 § 6 über „Composition" für ein Kunstwerk aufgestellt hatte: „Das höchste, das erste Gesetz im Weltall und der andere Name für Leben ist „Gegenseitigkeit". Der andere Name für Tod ist Auflösung (Trennung). Gesetzmäßigkeit und Gemeinsinn sind überall und ewig die Gesetze des Lebens. Anarchie und Selbstsucht ewig und überall die Gesetze des Todes." [1]) Ein ähnliches Verfahren in der Anwendung der Bibel wie in Mod. Painters zeigt sich auch hier z. B. „Unto this Last" Essay III „Qui Judicatis Terram", die Anwendung verschiedener Sprüche Salamos, den er als idealen Kaufmann hinstellt: "The getting of treasures by a lying tongue (R. sagt "lying label, title, pretence or advertisement") is a vanity tossed to and fro of them that seek death". "Treasures of wickedness profit nothing: but justice delivers from death". "He that oppresseth the poor to increase his riches, shall surely come to want." "Rob not the poor, because he is poor; neither oppress the afflicted in the place of business. For God shall spoil the soul of those that spoileth them".

Seine Definitionen haben dieselbe moralische Färbung, z. B. in der Nationalökonomie, im Gegensatz zu denen J. S. Mills, Ricardos und den allgemein Anerkannten formuliert: Die eine einzige, große Wissenschaft der Nationalökonomie lehrt, was Schein und was Wirklichkeit ist.[2]) Und ferner: Der Wohlstand eines Volkes steht in einem genauen Verhältnis zu der Arbeit, die es leistet, um Lebensmittel zu schaffen und zu verbrauchen . . sie nicht nur wohlweislich hervorzubringen, sondern wohlweislich zu verteilen und zu ver-

[1]) The highest and first law of the universe -- and the other name of life, is, "help". The other name of death is "separation". Government and cooperation are in all things and eternally the laws of life. Anarchy and competition, eternally and in all things, the laws of death.

[2]) "The great and only science of Political Economy teaches . . . what is vanity and what is substance; and how the service of Death, the Lord of Waste, and of eternal emptiness (an einer anderen Stelle nennt er den Tod "Lord of Fee") differs from the service of Wisdom, the Lady of Saving and of eternal fulness; she who has said, "I will cause those that love me to inherit substance, and I will fill their treasures." (Unto this Last. Ad Valorem p. 168.)

brauchen.[1]) Sprichwörtlich ist seine Definition des Reichtums geworden: es gibt kein Reichtum außer dem Leben, dem Leben in seiner Liebe, in seiner Freude, in seiner Bewunderung.[2])

Welche Wirkung haben Ruskins Schriften hervorgerufen? Schon mit seiner Ästhetik war er in Widerspruch zu klar und scharf denkenden Philosophen geraten, z. B. zu Alexander Bain (The Senses and the Intellect 1855; The Emotions and the Will 1859) und zu Spencer, der das Kunstwerk als bloßes Spiel des menschlichen Tätigkeitstriebes auffaßte, während Ruskin es nicht nur als Produkt der höchsten menschlichen Tätigkeit, sondern auch als wichtiges moralisches Erziehungsmittel preist (Polit. Ec. of Art, Distribution). Die Kunst im Hause, die Kunst in der Schule, die Kunst im Volksleben, alle diese Schlagwörter gehen auf Ruskin zurück. Auch Psychologen wie James Sully (Sensation and Intuition, 1874) und Physiologen wie Charles Grant Allen (Physiological Aesthetics, 1877) lehnen seine Lehren ab. In "Thoughts about Art" S. 87 äußert sich Philip J. Hamerton über Ruskin in dessen Funktion als Kunstkritiker. "To demand and exact and stimulate to nobler and sterner aims, are his office and mission upon earth," lehnt aber seine Ansichten in dem folgenden Paragraph und S. 191, 290 entschieden ab. Während die Anhänger der Grundsätze „Die Kunst für die Kunst" und „Die Kunst hat keine moralischen Zwecke", vor allem Walter Pater (Studies of the Renaissance, 1873) und John Symonds (History of the Renaissance in Italy), zwar die tiefgreifenden Anregungen Ruskins anerkennen, aber die Verquickung von Ethik und Ästhetik ablehnen.

Noch viel allgemeiner und heftiger war der Sturm der An-

---

[1]) "The prosperity of any nation is in the exact proportion to the quantity of labour which it spends in obtaining and employing means of life . . . not merely wisely producing but wisely distributing and consuming . . .; the final object of Political Economy, therefore, is to get good method of consumption, and great quantity of consumption: in other words, to use everything, and to use it *nobly;* whether it is substance, service, or service perfecting substance." (Ad Val. p. 179 : 182.)

[2]) "There is no Wealth but Life, Life, including all its powers of love, of joy and of admiration. That country is the richest which nourishes the greatest number of noble and happy human beings; that man is richest who, having perfected the functions of his own life to the utmost, has also the widest helpful influence, both personal, and by means of his possessions, over the lives of others." (Ad Val. p. 185.)

griffe, die seine obengenannten nationalökonomischen Schriften hervorriefen, um so mehr, weil ihr innerster Kern unerschütterliche, wenn auch scheinbar für viele unausführbare ethische Wahrheiten enthielten, wie auch die Wahrheit, welche spätere Nationalökonomen betont haben, daß solche wesentliche Züge, wie die obengenannten moralischen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch nicht in einer das menschliche Leben behandelnden Wissenschaft einfach außer Acht gelassen werden können, ohne daß diese Wissenschaft wesentlich darunter leidet. Aber so groß war der Haß gegen seine Schriften, daß seine Aufsätze in zwei Zeitschriften (The Cornhill Magazine and Fraser's Magazine) unterdrückt wurden und er selbst so zum Schweigen verurteilt war.

Sein Einfluß in der Kunst und in der Literatur zeigt sich vor allem bei der Schule der Präraffaeliten, deren Hauptvertreter die Maler Holman Hunt und Millais, der Dichter und Maler Rossetti und die Schriftsteller Brown, Patmore, Woolner und Christina Rossetti sind. Seinen positiven Einfluß auf Walter Pater und Symonds haben wir schon erwähnt. Aber auch von den vielseitig geschmähten sozialen Reformen, die er vertrat, hat sich manche in der Praxis mit großem Erfolg durchgesetzt. Sein Einfluß auf die Hebung der Volkserziehung, auf die Einrichtung gesunder Arbeiterwohnungen, auf die Verschönerung der Städte, auf die Förderung des Kunstgewerbes und die Gründung von Kunst- und Zeichenschulen, auf die Erweckung eines lebendigen Kunstinteresses läßt sich gar nicht abschätzen.

Wie kam es nun, daß seine Kunstschriften und auch seine anderen Werke trotz der Ablehnung seitens der Denker und Praktiker doch im übrigen sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreuten? Vor allem, weil Ruskin etwas ganz Neues in seiner oben auseinandergesetzten Art und Weise der Behandlung hatte, der Behandlung eines solchen Themas wie die Kunst, die für den puritanischen, wenn nicht prüden englischen Geist (allgemein gesprochen) doch bis dahin immer etwas Problematisches und Prekäres an sich hatte. Wird dieses Thema nun von einem solchen moralischen Standpunkt aus betrachtet, so kann es für alle zugänglich gemacht werden, kann auch als Mittel für beliebige Lebenszwecke untergeordnet sein. Und dies geschah eben durch Ruskin. Er wandte sich dabei, dem Beispiele Carlyles folgend, an zwei Grundzüge der englischen Volksseele, an den religiösen Sinn vor allem durch Anwendung der Bibel (q. v.)

und an das Nationalgefühl (Mod. Painters III, 316: V, 330, 337 usw. in den nationalökonomischen Schriften fast durchgehend). Die Kunst stand für ihn im Dienst der Sittenlehre und der Kultus des Schönen galt ihm als einer der Wege, die Gottheit anzubeten. "The art of a country is the sum of its political and social virtues" (Lectures at Oxford 1870—75). Diese ganz neue Verbindung von Ästhetik und Moral in seinen Kunstschriften, von Staatswissenschaft und Moral in seinen sozialen und auch umgekehrt die Verquickung wissenschaftlicher Themata mit der Kunst, sei es inhaltlich wie oben geschildert oder formell durch seine malerisch anschauliche, bilderreiche Sprache — das sind die Faktoren, die ihn so außerordentlich populär machten und die seine Beliebtheit künftig lebendig erhalten werden.

Beziehung zur Bibel.

An dieser Stelle ist es nutzbringend, wenn wir einen Blick auf Ruskins Verhältnis zur Bibel werfen. Dabei ist es wichtig, uns zu vergegenwärtigen, daß bei Ruskin ganz bestimmte literarische Einflüße von seiner frühesten Jugend an vorhanden sind. Er war einziges Kind reicher Eltern, die ihm ihr ganzes Interesse widmen konnten und da seine Fähigkeiten literarischer Art waren, ermunterten ihn seine Eltern schon als Kind in seinen dichterischen Versuchen und hielten ihn früh zu literarischer Tätigkeit an. Seine Vorbilder waren die Bücher, die zu Hause gelesen wurden. Die englischen Klassiker, die Humoristen wie Sterne, die Dichter Pope, Wordsworth, Scott und — mit Vorsicht — Byron, wurden da des Abends im Familienkreise vom Vater vorgelesen. Aber die Familie war schottisch-presbyterianisch der strengen alten Schule und daher war die Bibel, wie so oft in England mehr als sonst irgendwo das Buch der Bücher. Der englische Geschichtsschreiber J. R. Green äußert sich in dieser Hinsicht über den Einfluß der Bibel auf Volk und Sprache: "England became the people of a book and that book was the bible." Die Schotten, die viele Jahrhunderte hindurch von den Engländern unterjocht wurden, haben besonders in religiöser Hinsicht viele Verfolgungen erduldet (Covenanters), so daß ihnen ihr strenger, von Calvin und Knox stammender Glaube besonders teuer ist, und bis zu Ruskins Zeit — wie auch heute noch wenn auch weniger — beherrschten die düsteren Lehren der Prädestination und die strengste Gottesfurcht das ganze Familienleben. Auch bei Ruskins Eltern war dies

im hohen Grade der Fall. Sobald das Kind lesen konnte, mußte es seiner Mutter jeden Tag ein oder mehrere Kapitel der Bibel vorlesen: sie nahmen das ganze in einem Jahre durch und wenn sie fertig waren, fingen sie wieder von vorne an. (Crown of Wild Olive, Pref p. 11: "I have read that book with as much care as most of them, for some forty years.") Die Folge davon war, daß nicht nur der Geist der Heiligen Schrift sondern auch die äußere Form ihm in Fleisch und Blut übergegangen war. Ich gebe nachstehend eine Liste, die aber nicht erschöpfend ist, von biblischen Zitaten und Anspielungen, geordnet nach Gesichtspunkten, die nach obigen Betrachtungen naheliegend sind (siehe Anhang 1).

Aus der sehr großen Anzahl der Zitate und Anspielungen biblischer Art läßt sich klar ersehen, daß die Bibel, das Alte sowohl wie das Neue Testament, den größten Einfluß auf Ruskins Stil ausgeübt hat. Schon durch die Häufigkeit der Zitate usw. haben seine Werke diesen eigentümlichen, biblischen Ton erhalten, aber das Merkwürdige ist, daß die Zitate nicht als äußerer Schmuck oder als Zutat dem Leser erscheinen, sondern sie fallen ihm kaum als solche auf (z. B. Crown of Wild Olive, "Work" Schlußparagraph). Sie sind mit dem Übrigen so innig verwoben, daß sie uns sogar trotz ihrer Häufigkeit nicht einmal recht zum Bewußtsein kommen. Der Grund dafür liegt darin, daß Ruskins Stil besonders an solchen Stellen, aber auch überhaupt, gerade dieselben Eigenschaften und charakteristischen Merkmale wie die Bibel aufweist. Der Geist, der aus seinen Schriften weht, mutet uns als etwas Altbekanntes vertraulich an, ohne daß wir merken, woher es kommt, daß wir uns in unserem innersten Wesen angeregt fühlen. Dazu kommt Ruskins Persönlichkeit, der die Schönheiten der Bibelsprache sich in seinem künstlerischen Geschmacke zu eigen gemacht hat und sie uns in seinem Geiste in modernem Gewande nahebringt. Wie wir aus den Zitaten ersehen, sind es hauptsächlich folgende Punkte, die in Ruskins dichterischer Natur Anklang und Widerhall fanden: 1. Das „Bildliche" (die farbenreichen Bilder, Vergleichungen, Gleichnisse, die von den genauen Beobachtungen eines Naturvolkes zeugen. 2. Das Leidenschaftliche (Invektive gegen Sünde, Androhungen der Vergeltung — Hiob, Alttestamentliche Propheten, Psalmen). 3. Das Religiöse, im Gefühl der Unzulänglichkeit begründet (das Gewaltige der Naturerscheinungen, die Gottes Allmacht zeigen). 4. Das Mystische, symbolisch Ausdeutende eines verzückten Sehers (Offenbarung Johannis: M. P. II Ch. XV). 5. Die reine Erkenntnis,

ausgedrückt als Sentenzen (Sprüche Salomos, Jesus, Paulus), die mehr das Verstandesgemäße darstellen, gewissermaßen als Crystallisation eines inneren Schauens. Das sind die Elemente, die ihren Einfluß schon auf das Kind Ruskin ausgeübt haben, und dieser Einfluß hat während seines ganzen Lebens trotz aller sonstigen Einflüsse nichts von seiner Ursprünglichkeit eingebüßt. Überall klingt direkt oder indirekt die Bibel durch.

Wir haben aus der Wahl der Themata Ruskins gesehen, daß er vor allem ein Beobachter, ein Seher war; alle nur möglichen Aspekte der Natur, fast jedes Meisterwerk der Kunst Europas hat er gesehen und geschildert. Die Einzelerscheinungen sieht er intensiv mit frischem, ursprünglichem Blick, ungetrübt durch Gewohnheit oder Gleichgültigkeit. Das ist das naive Sehen, welches das Objekt mit dem eigenen Wesen identifiziert, mit Freude und Wunder verbunden, das Sehen der Dichter und Propheten des Naturvolkes Israel, welches in kindlichem Jubel aufzählt, aufbaut (vgl. Homers Individualisierung), bis ins Einzelne ausführt und zerlegt (Perzeption), welches gern Attribute hinzufügt, um das Gesehene näher zu charakterisieren oder einen Vergleich anstellt (Assoziation: Verbindung oder Contrast). Wie ein Kind, das zum ersten Male die Blüten vom Apfelbaume fallen sieht; es fängt an aufzuzählen — da fällt ein kleines, da ein großes, da ein welkes, da viele zusammen, sie fallen, sie fliegen, sie jagen sich, sie sind wie Schmetterlinge, wie Schnee — so machen es die kindlichen Seher der Bibel, die alles vermenschlichen, die Berge in ihrer gewaltigen Größe, die Blumen in ihrem schönen Kleid, die Vögel unter dem Himmel, die Ameise in ihrer Emsigkeit — so macht es auch Ruskin. Er hat wie sie seine Freude an Aufzählungen und Häufungen (Akkumulation vgl. Richard M. Meyer, Deutsche Stilistik, München 1906, § 136), am Individualisieren, an Erweiterungen, an Wiederholungen, am Besehen von anderen Seiten, an Vergleichungen, an Kontrasten usw. (Amplifikation vgl. Mayer § 135). Er wirkt durch und auf die Phantasie, auf das ästhetische Gefühl. Die Haupteigenschaften seines Stils sind in der Eigenart seines Sehens begründet — Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks (vgl. unter Ruskin, Bildliche Ausdrucksweise). Auf der einen Seite also steht das Ästhetisch-Ethische (Anwendung des Ästhetischen — Landor, de Quincey — zu ethischen Zwecken vgl. Wilson). Die Hingabe und Verzücktheit des Propheten wirkt durch eine Fülle von glanzvollen, erhabenen Bildern und edlen Gedanken, durch die Wahl von dichterischen Aus-

drücken und rhythmischen, harmonisch fließenden Perioden, wo die Spannung sich wohl steigert, doch der Schluß befriedigend ausklingt (vgl. Lyrischer [elegischer] Stil). Und hier spielt bei Ruskin vorwiegend das religiöse Moment hinein, vor allem die Ehrfurcht vor Gottes Werken als Offenbarung von Gottes Macht (vgl. Hiob, Psalmen, hebr. Propheten). An solchen Stellen klingt derselbe Glaube wie der hebräische an Gottes unmittelbare Nähe und persönliches Interesse an sein Volk immer und immer wieder durch. Wie für Hiob das Roß, der Leviathan Offenbarungen von Gottes Macht waren, so ist für Ruskin die ganze Natur in allen ihren Erscheinungen — er versieht sogar Bäume, Blätter, Flüsse, Wolken mit Willen und moralischer Struktur, wovon die Menschen lernen sollen (vgl. Salomo, Ameise) Mod. P. II Of Relative Vital Beauty, III. The Fields, The Rocks IV. Stones, The Mountain Glory usw. Von jedem Kunstwerk eine unmittelbare moralische Wirkung zu fordern, wenn es als Kunstwerk gelten soll, ist nur die Konsequenz aus dieser Stellung zur Natur. Dieses Symbolisieren der Natur erkennt Ruskin bei Dante als ihm verwandte Seite und er fühlt sich deshalb zu ihm hingezogen im Gegensatz zu Wordsworth, dem philosophischen Beobachter, und Scott, der seine Freude an der Naturerscheinung als solcher hat (Mod. Painters III Part IV).

Auf der anderen Seite aber, wenn der Seher durch Leidenschaft erregt wird, und es liegt in seiner Natur, daß dies leicht vorkommt, dann wird er zum Propheten, der das Gemüt aus Gleichgültigkeit aufrüttelt oder durch Suggestion bannt, zähmt und gewinnt. Dazu gehört vor allem der Glaube an sich selbst, an die Richtigkeit der eigenen Mission wie bei Carlyle, und den hat Ruskin bis zur dogmatischen, einseitigen Intoleranz. Dieses verleiht seinem Stil das moralisch Leidenschaftliche, während keine der anderen Elemente des mit rhetorischer Absicht angewandten pathetischen Stils fehlen (siehe de Quincey), Übertreibungen, Hyperbeln, Pleonasmus, krasse Antithesen, Steigerungen, erregte Wiederholungen und Häufungen, heroische und abschreckende Bilder und Vergleiche, Erregung der Zuhörer durch das Unerwartete, durch direkte Angriffe, Mahnungen, Drohungen, Ironie und Sarkasmus zwecks Stellungnahme für oder gegen eine Sache, wie wir es bei de Quincey und Carlyle gesehen haben (siehe unter Figuren usw.). Wie bei den hebräischen Propheten tritt auch hier der Haß als Motiv sehr deutlich zum Vorschein — im Gegensatz zu der mehr philosophischen Betrachtungs-

weise Carlyles. Rücksichtslos und rastlos weist Ruskin den Engländern ihre Fehler auf, ihre Habsucht, ihre Selbstsucht, ihre Gleichgültigkeit für alles Edle und Schöne, ihren Stumpfsinn und ihre Blindheit, ihre Kleinlichkeit Gottes Größe und Macht gegenüber, in ähnlicher Weise wie Moses, Jesaias, Habakkuk usw. ihr Volk aufpeitschten (siehe Mod. P. V Kap. XII § 14 ff., Sesame and Lilies, Unto this Last besonders Aufsatz III und Crown of Wild Olive). Vgl. George Eliots Wort: "He speaks with the inspiration of a Hebrew Prophet." Den eigentlichen Kern seines Verfahrens hätten wir damit kennen gelernt. Wir wollen nun das mehr Formelle in bezug auf Aufbau der Paragraphen, Sätze und Wortverbindungen untersuchen und ihre Verbindung mit dem schon Festgestellten in Beziehung setzen.

B. Das geschlossene Ganze.

1. Aufbau der Paragraphen.

In dem Aufbau der Paragraphen lassen sich gewisse Gesetze erkennen, deren Wichtigkeit Ruskin als Maler wohl zu schätzen gewußt hat, wenn eine gute Komposition zustande kommen soll. Diese sind vor allem das Gesetz der Grundidee, das Gesetz der Wiederholung und das Gesetz des Kontrastes ("Law of Principality, Law of Repetition, Law of Contrast", siehe "Elements of Drawing" S. 144, 147, 173). Diese sind inhaltlich und formell angewandt. Meist wird entweder eine Hauptidee oder zwei entgegengesetzte Hauptideen in modifizierter Form wiederholt und breit ausgemalt (vgl. Carlyle, Amplification, siehe Meyer § 136 — Beispiele unten I. 8, 9, 11, 17, 21, 23, II. 2, III. 2, 3, IV. 3) oder verschiedene Ideen werden durch eine ähnliche Fassung miteinander verknüpft, die durch ihr Zusammenwirken einen Gesamteindruck hervorrufen (vgl. Meyer § 136, Accumulation — Beispiele unten I. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 12, 22, 33, II. 1, 8, III. 5, IV. 2, 7) und die Entwicklung geht in fortschreitenden Parallelen oder parallelen Antithesen vor sich. Der ausgesprochen häufige Gebrauch beider Figuren, welche eine Eigenart des Ruskinschen Stils ist, deutet auf die Beweglichkeit, die künstlerische Fruchtbarkeit des Geistes Ruskins hin. Die Amplifikation ist gewissermaßen das Besehen eines geistigen Gegenstandes von allen Seiten, ein genaues Malen aller Einzelheiten (alte Malerei, die genau malt), während die Akkumulation durch die rasche

Anhäufung gewisser Effekte den gewünschten Eindruck erzielt (Impressionismus, vgl. Meyer § 136). Beide Figuren finden fast gleich häufige Verwertung bei Ruskin, sehr oft werden beide in einem Abschnitt verbunden (Beispiele unten I. 15, 16, 18, 24, 25, 29, 30, II. 6, 7, 9, III. 1, IV. 1, 4, 5, 6, 8). Oft nimmt die jeweilig progressive Entwicklung die Form der Steigerung (Climax) an: je nach dem Zweck drängt sich die Entwicklung nach einem gewissen Ziel hin, z. B. das Weitergehende wird immer ausführlicher, näher bestimmend, konkreter, anschaulicher, bedeutungsvoller, furchtbarer usw. In der häufigen Anwendung dieser Mittel aber, besonders der Amplifikation, die auf Wiederholung beruht und die Ruskin schließlich so weit ausgebildet hat, daß es an ein Spielen mit künstlerischen Motiven erinnert, liegt die Bezeichnung „flamboyanter Stil" begründet, weil die ausgeführte Idee in ähnlicher doch für das Ganze zweckmäßig veränderter Form durch die ganze Gesamtausführung sich weiter fortsetzt. Gute Beispiele bieten I. 21, 23, 24. I. 21 ist typisch: hier führt Ruskin durch eine Fülle von wunderbaren, einander ergänzenden Bildern und in einer mit allen stilistischen Schönheiten ausgestatteten Sprache den einleitenden Gedanken aus "Yet as in one sense the humblest, in another they are the most honoured of the earth-children". Die Durchführung dieser rhetorischen Mittel ist mehr oder weniger ausgesprochen, je nach dem Bestreben Ruskins, seine Hörer auf diese Weise zu beeinflussen (vgl. Einleitung). In seinen früheren Werken, Mod. P. I—IV, ist in solchen Ausführungen auch der Parallelismus des Aufbaus in Verbindung mit solchen untergeordneten Hilfsmitteln wie Anapher, Epiphora usw. lange nicht so weit ausgebildet noch so oft angewandt als in Mod. P. V und in den nationalökonomischen Schriften. Die ersten Anfänge sind jedoch vorhanden, stellenweise durch Ähnlichkeit der Konstruktion vertreten (Aneinanderreihung gleichgebauter Sätze, Satzteile, Partizipialerweiterungen usw.). Die Wortfiguren, die auf Wiederholung beruhen, Anapher, Epiphora, Epizeuxis dienen dem Zweck der Hervorhebung oder Verbindung gewisser Begriffe, weniger dem Wohlklang (vgl. Meyer IX § 106 — Bindung durch betonte Worte): während die Figuren der Alliteration, Annominatio und Reim, wo auch die Wiederholung das Wesen der Figur ausmacht, vorwiegend dem Wohlklang dienen und unter diesem Gesichtspunkt behandelt werden.

Beispiele.

I. Parallelismus.

1. *Modern Painters I* p. 8 § 4. "The close pressure of the dog's breast . ., the convulsive clinging of the paws, the total powerlessness of the head . ., the fixed and tearful fall of the eye . ., the rigidity of repose . ., the quietness and gloom of the chamber, the spectacles marking the place . . these are all thoughts — thoughts by which the picture is separated . ., by which it ranks . ." usw. (Aneinanderreihung ähnlich gebauter Substantivgruppen, wodurch das Bild in seiner Gesamtheit entsteht.)

2. *Mod. Painters I* p. 126 § 45, Mitte. "I do not admit that . ., I do not deny that . ., I am perfectly willing to allow that . . But no living authority is of weight enough to prove that . ., I believe myself that." (Ähnlichkeit der Konstruktion -- die Verba sind Synonyma.)

3. *Mod. Painters I* p. 195 § 2. "Who . . can tell me the forms . .? Who saw the narrow sunbeam . .? Who saw the dance of the dead leaves?" (Fragen — Anapher.)

4. *Mod. Painters I* p. 212 § 11. "And with whom will you do this, except with Turner? Will you do it with Claude, and set that blank square of blue . .? Will you do it with Poussin, and set those massy steps . .? Will you do it with Salvator, and set that volume of factory smoke . .?" (Fragen — Anapher — Parallelismus.)

5. *Mod. Painters I*, Schluß (§ 35—38). "Stand upon the peak . . and watch . . Has Claude given this? Wait a little longer, and you shall see those scattered mists . . Has Claude given this? Wait yet a little longer, and you shall see those mists gather . . Has Claude given this? And then you will hear . . and you will see . . And then . . you shall see . . Has Claude given this? (Anapher, Epiphora, Parallelismus.) And then you shall see . . and you shall see . . Ask Claude and his brethren for this. And then wait yet . .; and watch . .; watch . . and then tell me who has best delivered His message unto men!" (Rhetorische Wiederholung — Climax — zusammenfassender Schluß.)

6. *Mod. Painters II* p. 78 § 3. "Stand for half an hour beside the fall of Schaffhausen . . and watch how the vault of water first bends . .; and how the trees are lighted . .; and how, ever and anon . . a jet of spray leaps . .; and how the blue of the waters . . shows

purer; while the shuddering iris stoops . . fading and flushing alternately . . hiding itself among the thick golden leaves . .; their dripping masses lifted at intervals . .; the dew gushing from their thick branches . ., and sparkling in white threads." (Im ersten Teil Anapher . ., im zweiten Teil "fading" usw. Nominativus Absolutus.)

7. *Mod. Painters II* p. 95 § 19. "Two or three of the Lake of Geneva, seen from above, give the melting . .; one of Constance shows the vast lake . .; one of Goldau shows the lake of Zug . .; another of Zürich gives the playing . .; two purple sunsets . . are distinguished for the glow . .; finally, a drawing executed in 1845 . is unique for its expression of water surface." (Parallelismus: Verba Synonyma.)

8. *Mod. Painters II* p. 179 § 10. "The temper, therefore, by which right taste is formed, is, first, patient. It dwells upon what is submitted to it, it does not trample upon it lest it should be pearls, even though it looks like husks, it is a good ground . ., it does not send up thorns . ., it is hungry and thirsty too . ., it is an honest and good heart . .; it is distrustful of itself . . that it will neither quit what it has tried . . And that pleasure which it has in things that it finds . . is so great that it cannot . ., it cannot . ., its vision, its delights are too penetrating, too living . . It clasps all that it loves so hard, that it crushes it if it be hollow." (Durchgehender Gebrauch des Pronominalsubjekts.)

9. *Mod. Painters II,* Schluß (§ 20). "The Greek could not conceive a spirit; he could do nothing without limbs; his God is a finite God, talking, pursuing and going journeys; if at any time he was touched . . it was in the field of poised battle; that pause on the field of Plataea was not one of vain superstition; the two white figures . . were more than the sunbeams; the sacred cloud . . was more than morning mist . .; and yet what were the Greek's thoughts of his God of Battle? (Parallelismus — Abschluß der ersten Hälfte bewirkt durch die Frage.) No spirit was in the vision; it was a being of clay strength and human passion, foul, fierce and changeful; of penetrable arms and vulnerable flesh. Gather what we may of great from Pagan chisel or Pagan dream and set it beside the orderer of Christian warfare, Michael the Archangel: not Milton's . .; not even Milton's . .; not Raffaelle's . .; but Perugino's . .; God has *p*ower u*p*on him, *r*esistless *r*adiance is on his limbs, no lines are there of earthly strength, no trace on the divine features of earthly

anger; trust*ful* and thought*ful*, *f*earless but *f*ull of love, incapable except of the repose of eternal conquest, vessel and instrument of omnipotence, filled like a cloud with the victor light, the dust of *p*rincipalities and *p*owers beneath his feet, the murmur of *h*ell against *h*im *h*eard" usw. (I. Länge und Zahl der Erweiterungen: *"a being:* — of clay strength . . . flesh." *"Michael the Archangel:* — not Milton's . . . but Peruginos." *"him":* — trustful and thoughtful . . . light + Nom. Absol. „the dust . . . the murmur." II. Wortfiguren: 1. Anapher z. B. not Milton's usw.; 2. Alliteration: "resistless radiance" usw. 3. Gleichklang in "trustful and thoughtful". 4. Asyndeton: "God has put" . .: bis zum Schluß.)

10. Fortsetzung des Obigen: It is in vain to pursue the comparison . .; With what comparison shall we compare the types . .! *or* with what the Madonnas . .? *or* with what the angel choirs of Angelico . .? ("comparison, compare" — Annominatio:. "or, or" Polysyndeton.)

11. *Mod. Painters III* p. 35 § 16: „Veronese . . chooses . . He holds it more important to show how a figure stands relieved . .; how, as a red or purple or white . . it separates itself from things not red, nor purple, nor white; how infinite daylight shines round it; how innumerable veils of faint shadow invest it; how its blackness . . .: all this . . he feels to be more important . . All this . he feels . to be harmonious. And . . he unites all this in tenderest balance, noting . ., restraining, for truth's sake, his *e*xhaustless *e*nergy; reigning back, for truth's *s*ake, his fiery *s*trenght; *v*eiling, before truth, the *v*anity of brightness; penetrating, for truth, the discouragement of gloom; *r*uling his *r*estless invention with a *r*od of iron; pardoning no error, no thoughtless*ness*, no forgetful*ness*; and subduing all his powers, impulses and imaginations, to the arbitrement of a merciless justice, and the obedience of an incorruptible verity." (I. Wortfiguren: 1. Anapher: "how . ., how"; 2. Asyndeton: "how . ., how"; 3. Epizeuxis: "all this, all this"; for truth's sake, for truth's sake, before truth, for truth; 4. Polysyndeton: red or purple or white: not red, nor purple, nor white; 5. Gleichklang: thoughtless*ness:* forgetful*ness*; 6. Alliteration: "ruling with a rod of iron" usw. II. Nom. Absol.: — "noting, restraining, reigning back, veiling, penetrating, ruling and subduing.)

12. *Mod. Painters III* p. 164 § 9.

"He was . . . Now . . .

He was . . . Now . . .
He was . . . He is now . . .
He used to . Now . . ."

(Anapher — strenger Parallelismus.)

13. *Mod. Painters III* p. 164 § 7. "But I do not believe . . . When Pallas . . . it does not mean. It means . . . It means . . . And when Diana . . . it does not mean . . . It means."

14. *Mod. Painters III* p. 180 § 28, Mitte. "Substitute . .; keep . .; let . . and finally suppose . ."

15. *Mod. Painters III* p. 313 § 32. "I say . . . I will not agree . . I will not so argue . . but I will appeal . . I know . . I can well believe . . But I ask their witness . . Ask their witness . . Ask them."

16. *Mod. Painters IV* p. 88 § 4. "Let the reader imagine, first, the appearance of the most varied plain of some richly cultivated country; let him imagine it . . .; let him fill the space of it . .; let him conceive all this great plain gathered up in God's hands . . like a woven garment; and shaken into deep falling folds as the robes drop from a king's shoulders; all its bright rivers leaping . . ., and all its forests rearing . .; and all its villages nestling . . . .; and all its pastures thrown into steep waves . . . and sweeping . .; and he will have as yet, . . only the foundation of one of the great Alps.' (Wortfiguren: 1. Anapher: "let, let . ."; 2. Asyndeton: "let . ., let . ., let"; 3. Polysyndeton: "all its bright rivers . . and all . . and all . . and he".)

17. *Mod. Painters IV* p. 89 § 6. "How seldom do we enough consider . . . . . that the dew and rain fallen on the face of the earth shall find no resting place; shall find, on the contrary, fixed channels . traced for them . . .; paths prepared for them . .; the daily portion of the earth . . marked for them . . and the gateways of guarding mountains opened for them . . and far off the great heart of the sea calling them to itself." (I. Wortfiguren: 1. Epizeuxis, "shall find, shall find"; 2. Epiphora, "for them, for them" usw. II. Zahl der Objekte — fixed channels; paths, portion usw. und Nom. Abs. — prepared, marked, opened usw.)

18. *Mod. Painters IV* p. 235 § 21. Such precipices are among the most impressive as well as the most really dangerous of mountain ranges: in many spots inaccessible . .; dark in colour, robed in everlasting mourning, for ever tottering like a great fortress

shaken by war, fearful . . and yet gathered . .; for ever incapable of comfort . ., nourishing no root . ., touched by no hue of life . .; knowing no shaking of leaves . .; knowing no sounds . .; haunted only" usw. Eigenart des Aufbaus — (Zahl und Länge der Erweiterungen zu "precipices": — inaccessible, dark, robed, tottering, fearful, gathered, incapable, nourishing, touched, knowing, knowing, haunted).

19. *Mod. Painters IV* p. 254 § 43. "I commend . . the precipice" (ähnliche Stelle).

20. *Mod. Painters V* p. 1 § 1. "Is the flame quenchless? and are those gates . .?, or is it not rather that we . .? For what can we conceive of . .? It was a place full of flowers, we say. Well: the flowers . . And Paradise was full of pleasant shades . . Well: what hinders . .? But Paradise was a place of peace, we say . . Well: the world . . But so long as we make sport of slaying bird and beast, so long as we choose . . so long truly, the Flaming Sword will still stand. (Wortfiguren: 1. Anapher: — "well, well"; "so long, so long"; 2. Epiphora: — "we say, we say"; 3. Epizeuxis: — "full of, full of"; the flowers . .; place . .)

21. *Mod. Painters V* p. 98 § 25. Mosses. "Yet as in one sense the humblest, in another they are the most honoured of the earth-children. Unfading as motionless, the worm frets them not, and the autumn wastes them not. Strong in lowliness, they neither blanch in heat nor pine in frost. To them slow-fingered, constant-hearted, is entrusted the weaving of the dark, eternal tapestries of the hills; to them, slow-pencilled, iris-dyed, the tender framing of their endless imagery. Sharing the stillness of the unimpassioned rock, they share also its endurance; and while the winds of departing spring scatter the white hawthorn blossom like drifted snow, and summer dims on the parched meadow the drooping of its cowslip gold, — far above, among the mountains, the silver lichen-spots, rest, star-like on the stone; and the gathering orange stain upon the edge of yonder western peak reflects the sunsets of a thousand years.

I. Wortfiguren:

1. Epiphora: "frets them not, wastes them not".
2. Anapher: "to them, to them".
3. Annominatio: "sharing, they share".
4. Alliteration: "silver, spots, starlike, stone".

II. Gleichmäßiger Bau durchaus:

Yet in one sense the humblest | they are | the most honoured of the earth-children.

Unfading as motionless.
The worm frets them not and the autumn wastes them not.
To them, slow-fingered, constant-hearted, is entrusted
| | |
To them, slow-pencilled, iris-dyed —
The weaving of the dark, eternal tapestries of the hills
The tender framing of their endless imagery.
Sharing the stillnes of the unimpassioned,
They share also its endurance.

And while the w . . spring scatter . . blossom
|
And summer dims . . cowslip gold
The silver lichen spots rest on the stone
| and |
The gathered orange stain reflects the sunsets.

22. *Mod. Painters V* p. 99 § 2. "That mist which lies . . so softly in the valley . . . why is it so heavy? and why does it lie so low . .? Those colossal pyramids . . . why are they so light . . . why will these melt away . .? Or that ghost of a cloud . . . What has it to do with . .? Has it hidden a cloudy treasure . .? Or has some strong enchanter . .? And yonder filming crescent . ., how is it strayed there . . .? Or those war-clouds that gather . .; how is their *b*arbed strength *b*ridled . .? what bits are these they are champing with their vaporous lips; *f*linging off *f*lakes like *f*oam? *L*eagued *l*eviathans of the Sea of Heaven, out of their nostrils goeth forth smoke, and their eyes are like the eyelids of the morning . . . Where ride the captains of their armies? Where are set the *m*easures of their march usw. (Rhethorische Fragen.)

23. *Mod. Painters V* p. 274 § 1. "Born half-way between the mountain and the sea — that young George of Castlefranco — of the Brave Castle — stout George they called him, George of Georges, so goodly a boy was he — Giorgione (Rhetor. Wiederholungen). Have you ever thought *what a world* his *eyes* opened on — fair, searching *eyes of* youth. *What a world* of *mighty life* . . .; *of lo*v*eliest life*, when he went down to the *marble city* and became himself as a fiery heart to it? A *city of marble*, did I say?

nay, rather a *golden city,* paved with emerald (Rhet. Wiederholungen: Bibl. Einfluß).

Deep-hearted, majestic, terrible as the sea
pure as pillars of alabaster
from head to foot all noble
Fearless, faithful, patient, impenetrable, implacable, — every word a fate
In hope and honour, lulled by flowing of wave
A wonderful piece of *world.*

the men of Venice moved in sway of power and war;
stood her mothers and maidens;
walked her knights . . .;
sate her senators
lay her dead (Parall.)
Rather, itself a *world* . . . A *world* . . .

No foulness, nor tumult, in those tremulous streets
but 1. rippled music of majestic change
or 2. thrilling silence.

No weak walls . .; no low-roofed cottage, nor *straw-built shed* (Grey's Elegy "the swallow").

only { 1. the strength as of rock and
2. the finished setting of stones most precious·

usw. (Durchgehender Parallelismus.)

24. *Mod. Painters V* p 285 § 24. "Full shone now *its awful globe, one pallid charnel-house* (Miltons "a universe of death"), — a ball strewn bright with human ashes, glaring in poised sway beneath the sun, all blinding-white with death from pole to pole — *death, not* of myriades of poor bodies only, *but of* will, and mercy, and conscience; *death, not* once inflicted on the flesh, *but* daily fastening on the spirit; *death, not* silent or patient, waiting his appointed hour, *but* voiceful, venemous; *death* with the taunting word and burning grasp and infixed sting (Anapher: "death . . ." Hervorhebung des Nichtseienden und Antithese: "not . . . but". Steigerung — bodies, will usw., soul: Climax: taunting word . . . sting.) "Put ye in the sickle, for the harvest in ripe." The word is spoken in our ears continually to other reapers than the angels, — to the busy skeletons that never tire for stooping. When the measure of iniquity is full, and it seems that another day might bring repentance and redemption, — "Put ye in the sickle." When

the young life has been wasted all away, and the eyes are just opening upon tracks of ruin, and faint resolution rising in the heart for nobler things. "Put ye in the sickle." When the roughest blows of fortune have been borne long and bravely, and the hand is just stretched to grasp its goal, — „Put ye in the sickle." And when there are but a few in the midst of a nation, to save it, or to teach, or to cherish; and all its life is bound up in those few golden ears, "Put ye in the sickle, pale reapers, and pour hemlock for your feast of harvest home." (Parallelismus: "When, when . .". Wie der Refrain einer Totenklage klingt hindurch das "Put ye in the sickle", zuletzt mit einer Steigerung — Climax. Das Wort heißt in Revelation XIV, 15. "Thrust in thy sickle, and reap: for the time is come for thee to reap; for the harvest of the earth is ripe.")

25. *Mod. Painters V* p. 312, § 17. "Three principle forms of asceticism have existed in this weak world. Religious asceticism being the refusal of pleasure . .; seen chiefly in the middle ages. Military asceticism being the refusal of pleasure . . . ; seen chiefly in the early days of Sparta and Rome. And monetary asceticism, consisting in the refusal of pleasure . . .; seen in the present days of London and Manchester. "We do not come here to look at the mountains" said the Carthusian to me at the Grande Chartreuse" "We do not come here to look at the m.", the Austrian generals would say, encamping by the shores of Garda." We do not come here to look at the mountains", so the thriving manufacturers tell me, between Rochdale and Halifax" (Ähnlichkeit mit Nr. 24 — "We do not": Ironie).

26. *Seven Lamps Ch. II* p. 68 (Schluß: Anapher).

27. *Seven Lamps VI* § 8 (Anapher).

28. *Seven Lamps VII* § 8 (Ähnlichkeit der Konstruktion: Verba, Synonyma).

29. *Pol. Ec. of Art.* p. 14. "Of these, the first is, that you have always to find your artist, not to make him; you can't manufacture him . . You can find him and refine him; you dig him out . .; you bring him home . .; and you make him into current coin" usw.

30. *Pol. Ec. of Art.* p. 25. "But do you suppose that that's goldsmith's work? Goldsmith's work is made to last . .; true goldsmith's work . . .; Francia was a goldsmith . . . Ghirlandagno was a goldsmith and was the master of Michael Angelo; Verrocchio was

a goldsmith and was the master of Leonardo da Vinci. Ghilberto was a goldsmith" usw. (Rhet. Wiederh.).

31. *Pol. Ec.* p. 36. "So that Love . . so that Love" Epiphora.

32. *Pol. Ec.* p. 42. "We show it; we show it . . ." Anapher. Climax.

33. *Pol. Ec.* p. 46. Verona — Other cities, indeed contain . .; Verona possesses . .; it contains . .; But it contains . .; it contains . .; contains . . . And V. possesses . . . All this she possesses usw. Vgl. p. 43, 50, 52—53, 54, 63, 76, 77, 79 und Unto this Last p. 134, 186 ff., 190, 192 u. a. m.

34. *Sesame and Lilies* p. 3, 24, 30 ff., 50 ff., 63, 64, 75.

35. *Crown of Wild Olive:* preface p. 13. (Anapher): so auch p. 29, 41, 52, 69, 87, 99, 104, 108.

II. Antithese.

In den Werken der zweiten Periode bewegen sich die parallelen Sätze und Gruppen mehr in Antithesen (Kontrast) zwecks Überredung (vgl. de Quincey, Path. Stil).

1. *Pol. Ec. of Art.* p. 8. Look around this island of yours, and see what you have to do in it. The sea roars against your harbour cliffs — you have to build the breakwater, and dig your port of refuge; the unclean pestilence ravins in your streets — you have to bring . . . and send . . .;

the famine . . . — you have to dig the moor . . .

| |

Thesen. Antithesen.

2. *Pol. Ec. of Art.* p. 44. "You talk of the scythe of Time and the tooth of Time (These). I tell you, Time is scythless and toothless; it is we who gnaw like the worm — we who smite like the scythe. It is ourselves who abolish — ourselves who consume; we are the mildew and the flame and the soul of man is to its own work as the moth that frets when it cannot fly, and as the hidden flame that blasts when it cannot illuminate (Antithese, Steigerung, Climax). All those lost treasures have been wholly *destroyed* by human industry of *destruction* (Annominatio); the marble would have stood (These) . .; but we men . . Antithese usw.

3. *Pol. Ec. of Art.* p. 54, 62, 63, 78 u. a. m.

4. *Unto this Last* p. 122, 124, 126, 127.

5. *Sesame and Lilies* p. 30, 40.

6. *Sesame and Lilies* p. 59. "Now their separate characters are briefly these. The man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender (Asyndeton). His intellect is for speculation and invention, his energy usw. (These). But the woman's power is for rule, *not* for battle — and her intellect is *not* for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement and decision. She sees usw. (Antithese). Ähnlich sind Stellen p. 66 (Boy — girl), 71 (man's work — woman's work), 75 f. (Men — you [i. e you women]).

7. *Crown of Wild Olive* p. 35—37, 39 f., 40, 74 (Biblische Stelle). There is poison in the counsels of the men of this world; the words they speak are all bitterness, "the poison of asps is under their lips" (These), but "the sucking child shall play by the hole of the asp" (Antithese). There is death in the looks of men. "Their eyes are privily set against the poor;" they are as the uncharmable serpent, the cockatrice, which slays by seeing (These). But "the weaned child shall lay his hand on the cockatrice den" (Antithese). There is death in the steps of men: "their feet are swift to shed blood; they have compassed us in our steps like the lion that is greedy for his prey, and the young lion lurking in secret places" (These), but in that kingdom, the wolf shall lie down with the lion and a little child shall lead them" (Antithese). There is death in the thoughts of men; the world is one wide riddle . . . (These). But the secret of it is known to the child . . . "He has hidden" usw. (Antithese). Yes, and there is death, infinitude of death in the principalities and powers of men (These). "Out of the mouths of babes and sucklings" the strength is ordained which shall still the enemy and avenger (Antithese).

8. *Crown of Wild Olive* p. 101. These und Antithese in der Form von Behauptung und Frage: — "You are too proud to become shop-keepers (These). Are you satisfied, then, to become the servants of shop-keepers? (Antithese) usw. Schluß, *Anticlimax:* You imagine yourselves to be the army of England: how if you find yourselves at last only the police of her manufacturing towns and the beadles of her little Bethels?"

9. *Crown of Wild Olive* p. 110. You women of England are all now shrieking, with one voice, you and your clergymen together, — because you hear of your Bibles being attacked. If you choose to obey your Bibles (These), you will never care who attacks them

(Antithese). It is just because you never fulfil a single downright precept of the Book (These), that you are so careful for its credit (Antithese). And just because you don't care to obey its whole words (These), that you are so particular about the letters of them (Antithese). The Bible tells you to dress plainly (These) — and you are mad for finery (Antithese). The Bible tells you to pity the poor (These) — and you crush them under your carriage wheels (Antithese). The Bible tells you to do justice and judgment (These) — and you do not know, nor care to know, so much as what the Bible word justice means (Antithese). Do but learn . .; know . . and teach (These) — and you will soon have no more war (Antithese).

III. Parallelismus mit Hervorhebung des Negativen.

In diesem letzten Aufsatz "War" kommt häufig eine andere Art Parallelismus vor, die in der Hervorhebung des Negativen, Nichtseienden besteht. Solche auffällige Hervorhebungen kommen sonst bei Ruskin in den Einzelsätzen und Erweiterungen häufig vor, sind ganz besonders charakteristisch für seinen Stil und hängen mit seiner Neigung zur Übertreibung zusammen. Dieser negierende Parallelismus bewegt sich oft in Antithesen. Durch die wiederholte Negation zeigen alle Beispiele Anapher.

1. *Crown of Wild Olive* p. 80. "All the pure and noble arts are founded on war; no great art ever yet rose on earth, but among a nation of soldiers. There is no art among a shepherd people, if it remains at peace. There is no art among an agricultural people, if it remains at peace" usw.

2. *Crown of Wild Olive* p. 84. "You now note carefully in the second place, it is not all war of which this can be said — nor all dragon's teeth, which, sown, will start up into men. It is not the ravage of a barbarian wolf-flock, as under Genseric or Suwarow; nor the habitual restlessness and rapine of mountaineers, as on the old borders of Scotland; nor the occasional struggle of a strong, peaceful nation for its life, as in the wars of the Swiss with Austria; nor the contest of merely ambitious nations for extent of power, as in the late wars of France under Napoleon, or the just terminated war in America. None of these forms of war build anything but tombs (These). But the creative or foundational war is that . . . To such war as this all men are born; in such war as this any man may happily die;

and forth from such war as this have risen, throughout the extent of past ages, all the highest sanctities and virtues of humanity" (Climax).

3. *Crown of Wild Olive* p. 95. "How comes it that a captain will die . . ., *but* that a king will *not* usually die . .? The sea-captain, *not* captain by divine right, *but* only by company's appointment; *not* a man of royal descent, *but* only a plebeian who can steer; — *not* with the eyes of the world . . . *but* usw. (These: Climax). But your captain by divine right — your captain with the hues of a hundred shields of kings upon his breast, — your captain, whose every deed . . . your captain whose every thought and act . . . — this captain, as you find him in history, for the most part thinks only how he may tax his passengers and sit at most ease in his state cabin" (Antithese — Anticlimax).

4. *Crown of Wild Olive* p. 103 (Steigerung der Fragen, Anticlimax, Ironie).

5. *Sesame and Lilies* p. 26 ff. "A great nation, for instance, does not spend its entire national wits for a couple of months in weighing evidence . . . (These); and for a couple of years, see its own children murder each other . . . (Antithese). Neither does a great nation send its poor little boys to jail for stealing six walnuts (These) and allow its *bankrupts* to steal their hundreds of thousands with a bow, and its *bankers* . . (Antithese). Neither does a great nation allow the lives of its innocent poor to be parched out of them by fog fever, and rotted out of them by dunghill plague, for the sake of sixpence a life extra per week to its landlords (These); and then debate with drivelling tears and diabolical sympathies, whether it ought not piously to save and nursingly cherish, the lives of its murderers (Antithese). Also, a great nation . . can yet distinguish between the degrees of guilt in homicides (These); and does not yelp like a pack of frost-pinched wolf-cubs on the blood-track of an unhappy crazed boy, or gray-haired clodpole Othello "perplexed in the extreme" (These), at the very moment that it is sending a Minister of the Crown to make polite speeches to a man who is bayoneting young girls in their father's sight, and killing noble youths in cool blood, faster than a country butcher kills lambs in spring (Antithese). (Steigerung). And, lastly, a great nation does not mock Heaven and its Powers, by pretending belief in a revelation which asserts the love of money to be the root of *all* evil (These), and declaring, at the same time, that it is actuated, and intends to be actuated . . by no

other love (Antithese Climax). Hier tritt die Beweisführung als eine Art Individualisierung auf, wobei einzelne Fälle, der eine nach dem andern, aufgezählt werden; folgende Beispiele sind ähnlicher Art.

IV. Individualisierender Parallelismus.

1. *Sesame and Lilies* p. 75. "I tell you that this is to me quite the most amazing among the phenomena of humanity. I am surprised at no depths to which that of humanity can be degraded. I do not wonder at the miser's death, with his hands, as they relax, dropping gold. I do not wonder at the sensualist's life, with the shroud wrapped about his feet. I do not wonder at the single-handed murder of a single victim, done by the assassin in the darkness of the railway, or reed-shadow of the marsh. I do not wonder at the *my*riad-handed *m*urder of *m*ultitudes, done boastfully in the daylight, by the frenzy of nations, and the *im*measurable, un*im*agin*able* guilt, heaped up from hell to heaven, of their priests and kings (These : Anapher : Alliteration). But this is wonderful to me — oh how wonderful" usw (Antithese).

2. *Unto this Last* p. 123. "We do not sell . . nor do we offer . . We do indeed sell but not openly . .: sick, we do not inquire . .; litigious, we never think . .; caught in a shower, we do not canvass the cabman . ."

3. *Unto this Last* p. 189. (An das Nationalgefühl der Engländer.) "All England may, if it so chooses, become one manufacturing town; and Englishmen, sacrificing themselves to the good of general humanity, may live diminished lives in the midst of noise, of darkness, and of deadly exhalation (These, Climax). But the world cannot become a factory, nor a mine (Antithese). No amount of iniquity will ever . . . Neither the avarice nor the rage of men will ever feed them, and however the apple of Sodom and the grape of Gomorrah may spread their table for a time with dainties of ashes, and nectar of asps, — so long as men live by bread, the far away valleys must laugh as they are covered with the gold of God, and the shouts of His happy multitudes ring round the wine-press and the well."

4. *Sesame and Lilies* p. 19. "This is literally true of all false religious teaching; the first, last and fatalist sign of it is that "puffing up". Your converted children, who teach their parents;

your converted convicts, who teach honest men; your converted dunces, who . . .; your sectarians of every species . . .; and pre-eminently in every sect, those who hold . . . These are the true fog children — clouds these, without water; bodies, these, of putrescent vapour and skin, without blood or flesh: blown bag-pipes for the fiend to pipe with, corrupt and corrupting — "Swollen with wind, and the rank mist they draw" (Climax).

5. *Sesame and Lilies* p. 39. "You have indeed, men among you . . by whose work, by whose strength, by whose life, by whose death, you live and never thank them . . . The policeman . .; the sailor . ., the quiet student . . the common worker . . these are the men by whom England lives . ."

6. *Unto this Last* p. 141. "One mass of money is the outcome of action which has created, another which has annihilated, — ten times as much in the gathering of it: such and such strong hands have been paralysed, as if they had been numbed by night-shade: so many strong mens' courage broken, so many productive operations hindered; this and the other false direction given to abour, and lying image of prosperity, set up, on Dura plains dug nto seven-times-heated furnaces. That which seems to be wealth may in verity be only the gilded index of far-reaching ruin; a wrecker's handful of coin gleaned from the *be*ach to which he has *be*guiled an argosy: a camp-follower's bundle of *ra*gs unw*ra*pped from the breasts of goodly soldiers dead; the *p*urchase *p*ieces of *p*otter's *f*ields, wherin shall be buried together the citizen and the stranger" . . (Climax : Alliteration).

7. *Unto this Last* p. 142. "Buy in the cheapest market? — yes; but what made your market cheap? Charcoal may be cheap . . and bricks may be cheap . . . Sell in the dearest? yes, truly; but what made your market dear? You sold your bread well to day; was it to a dying man . ., or to a rich man . .; or to a soldier . .? (Climax).

8. *Crown of Wild Olive* p. 100. "There are different kinds of slaves and different masters. Some slaves are scourged to their work by whips, others . . It matters not . . Again, some slaves are bought for money and others for praise . . It matters not . . Again, it matters not what kind of work you are set on; some slaves are set to forced diggings, others to forced marches; some dig furrows, others field-works, and others graves. Some press the juice of reeds,

and some the juice of vines, and some the blood of men. The fact of the captivity is the same, whatever the work we are set upon, though the fruits of the toil may be different."

2. Der Ausdruck im Einzelnen.

I. Substantiva.

In den unter „Aufbau der Paragraphen" angegebenen Beispielen finden wir besonders häufig den Gebrauch der Synonyma und der Zwei-, Drei- und Mehrgliedrigkeit. Zum Teil werden diese Substantiva mehr zum rein ästhetischen Zweck (Fülle, Rundung, Gleichmaß vgl. Landor, de Quincey, Wilson) zum Teil zur Hervorhebung gewisser Begriffe, durch Individualisierung und Amplifikation (vgl. Carlyle) gebraucht. Durch die Art der Mehrgliedrigkeit kommt das Flamboyante zum Ausdruck, wie unten Mod. P. V 1 und 3 S. 338, Crown of W. Ol. S. 15 (Gegensatz zu Carlyle's Pleonasmas).

Beispiele der Mehrgliedrigkeit.

Aufbau der Paragraphen. I. 9: Clay strength and human passions; penetrable arms and vulnerable flesh: principalities and powers. I. 11: No error, no thoughtlessness, no forgetfullness: powers, impulses, imaginations. I. 23: walls, cottage, shed. II. 2: Scythe of Time, tooth of Time; the mildew and the flame. II. 6: The doer, the creator, the discoverer, the defender; speculation and invention; adventure, war, contest; invention or creation; ordering, arrangement and dicision. III. 2: Genseric or Suwarrow; restlessness and rapine; sanctities and virtues. III. 5: Drivelling tears and diabolic sympathies; crazed boy or clodpole Othello; Heaven and its Powers. IV. 1: Darkness of the railway or reed-shadow of the marsh; hell to heaven; priests and kings. IV. 3: Of noise, of darkness and of deadly exhalation; factory nor a mine; avarice nor rage; apple of Sodom and grape of Gomorrah; dainties of ashes and nectar of asps; winepress and well. IV. 5: By whose strength . . life . . death. IV. 8: furrows, field-works, graves; juice of reeds, juice of vines, blood of men.

Beispiele: *Mod. Painters II* Ch. 2 § 21 (Bilder der Schweiz). "We do not want chalets and three-legged stools, cowbells and buttermilk. We want the pure and holy hills." In *Mod. Painters III* p. 236 gibt uns Ruskin die Geschichte von Buoncontes Tod mittels Sub-

stantiva (Individualisierung). "The lonely flight — the grisly wound — the death without help or pity, the name of Mary on the lips and the cross folded over the heart. Then the rage of the demon and the river, — the noteless grave" usw. *Mod. Painters II* p. 141: „He cannot do this with the flax and the earth and the oil." Individualisierung (... er kann es nicht in Ölfarben malen). *Mod. Painters IV* p. 122: "Valleys, streamlets, knolls and slopes, fairy or gnome, castle or watch-tower, sea-cliff and down." p. 125: "The bending furrows of the plough and the fresh sweep of the chalk down and the narrow winding of the copse-clad dingle." p. 127: . . . "fruitful orchards and flowering gardens, storehouses and barns, banks of moss and thickets of wild raspberry and rose." *Mod. Painters V* p. 3: "Fragility or force, softness and strength . . unerring uprightness . . or undivided wandering . . .; mighty resistances . or wavings . . ." p. 338: "Kindreds of the earth or tribes of it — the earth-begotten, the Chaos-children, children of the present world with its desolate seas and Medusa clouds: the Dragon children, merciless . . ." (vgl. Aufbau der Par. I. 23 "George of Castelfranco — stout George" usw.). p. 339: "Labour and sorrow, base desire and cruel hope." *Unto this Last* p. 168: "Air, light and cleanliness: drawing or digging: gold, iron or excrescences of shells." p. 172: "The persons who remain poor are the entirely foolish, the entirely wise, the idle, the reckless, the humble, the thoughtful, the dull, the imaginative, the sensitive, the well-informed, the improvident, the unerringly and impulsively wicked, the clumsy knave, the open thief, and the entirely merciful, just and godly person." p. 179: „Head, or source, or root material." p. 184: "Matter and issue of consumption: end and aim of consumption." p. 185: Powers of love, of joy and of admiration"; "give range to the famine, seed to the plague, and sway to the sword." p. 189: "Dim eyes, and cramped limbs, and slowly awakening souls." p. 192 f.: "Entire openness and stern fulfilment; perfection and loveliness of accomplishment; fineness and purity of all marketable commodities; all ways of gaining or teaching: vivacity and patience of taste." Auch pps. 126, 127, 143, 145 u. a. m.

Sesame and Lilies p. 55, Griechische Frauen: — "The simple mother's and wife's heart of Andromache: the wisdom of Cassandra: the kindness and princess-life of Nausicaa; the calm of Penelope . .; the piety of the sister and daughter in Antigone; the bowing down of Iphigenia."

Crown of Wild Olive Preface p. 1: "Human character and life: pools and streams; blasphemy or impiety, frantic saying or godless thought; sense and scope." p. 2: „rush and murmur: heaps of dust and slime and broken shreds of old metal, and rags of putrid clothes: joy and health; mortar and scoria." p. 15: "Not in war, not in wealth, not in tyranny: soft snow of blossom, and scarcely-fulfilled fruit mixed with grey leaf and thorn-set stem: free-heartedness and graciousness and undisturbed trust and requited love, and the sight of the peace of others and the ministering to their pain."

2. Mit der Individualisierung hängt **der Gebrauch der emphatischen Substantiva** zusammen. Diese bestehen zum Teil aus Metaphern (siehe Tropen und Figuren) oder sind Besonderheiten des Gebrauchs eines Wortes, in dessen Form und Verbindungen (vgl. Carlyle), wie zum Beispiel:

Modern Painters I. The parrot-painter (der malt, wie der P. spricht). II. Deathfulness, accusing (= accusation). III. River-body, spirit-servants, day-star, far-seeing (= far sight: vgl. oben the sight of the peace of others = seeing the peace of others). V. Art-power, sun-head, cloud-dew, cloud-spray, cloud-colour, cloud-chariots, sun-gleams.

Unto this Last (Veins of Wealth): — "Ill*th*" (Gegensatz to "weal*th*"); money-gain, mouth-gain, coin-glitter, purchase-pieces, bye-motive.

Pol. Ec. of Art: — Art-Economy, childishnesses.

Sesame and Lilies: — movelessness (= stability), non-education, bishop-lover (= lover, friend of bishops), Lake-pilot, rock-apostle, "front" (= face) of danger, rock-eagles, unreason (= want of reason), art-fancy, dawn-service, twilight-revival, colour-petals, crown-edge, love-latitude, Moth-Kings, Rust-Kings, Robber-Kings, House-Lord, House-Lady.

Crown of Wild Olive: — welling (= flowing from a well), accusing (= accusation), this little "all" (quantity) of his life; craftsman, salesman, swordsman für mechanic, shopkeeper, soldier; „hateliness" (Gegensatz zu love-*liness* vgl. "illth" z. wealth); this "anyplace" where God lets down his ladder. Diese sind nach den gebräuchlichen Wörterbüchern als Neuerungen anzusehen.

3. Um gewisse Eigenschaften hervorzuheben, bedient sich Ruskin häufig der substantivischen Verbindungen mit *"of"*, statt wie oben ein zusammengesetztes Wort, eine Verbindung von

Substantiv und Adjektiv, oder eine Umschreibung zu gebrauchen. Unter „Aufbau der Paragraphen" finden wir ff. . . I. 1: Pressure of the breast, clinging of the paws, powerlessness of the head, fall of the eye (= drooping eye), rigidity of repose (rigid repose). I. 6. The blue of the water (= blue water). I. 11: The vanity of brightness (= vain brightness); the discouragement of gloom (= discouraging gloom). I. 23: City of marble (marble city); flowing of wave (flowing wave); music of majestic change (changing music); moving of waves (moving waves).

In *Mod. Painters II* p. 330 ist in dieser Hinsicht eine bemerkenswerte Stelle: — "I would fain join a while in that *solemn pause of the journey* into Egypt, where *the silver boughs of the shadowy trees* lace with their tremulous lines *the alternate folds of fair cloud*, flushed by faint crimson light, and lie across the streams of blue between those rosy islands, like *the white wakes of wandering ships;* or watch beside *the sleep of the disciples* among those massy leaves that lie so heavily on *the dead of the night* beneath *the descent of the angel of the agony*, and toss fearfully above *the motion of the torches* as *the troop of the betrayer* emerges out of *the hollow of the olives;* or wait through *the hour of accusing* beside *the judgment seat of Pilate*, where all is unseen, unfelt, except the one figure that stands with its head bowed down, pale, *like a pillar of moonlight*, half bathed in *the Glory of the Godhead*, half wrapped in *the whiteness of the shroud.*" Hier vermeidet Ruskin durchgehend den Gebrauch des *s*-Genitivs und wendet die substantivische Verbindung mit "of" an:

pause of the journey = interrupted journey : streams of blue = blue streams : sleep of the disciples = sleeping disciples : dead of the night = still night : descent of the angel = descending angel : motion of the torches = moving torches : hollow of the olives = olive-hollow : Glory of the Godhead = divine Glory : whiteness of the shroud = white shroud. Dadurch bekommt die Sprache einen erhabenen, klangvollen Charakter.

II. Adjektiva.

Wie aus den Beispielen hervorgeht und dem Charakter der Auffassung und Darstellungsweise entsprechend (s. Einleitung), ist Ruskins Stil besonders reich an Beiwörtern, d. h. an attributiven Adjektiven, die besonders nachdrücklich gebraucht werden, die

charakterisieren. Hier ist es die Aufgabe des Beiworts, den Hörer sofort in eine bestimmte Stellung zu dem charakterisierten Begriff zu bringen. Mehr als bei den anderen Wortkategorien tritt bei Ruskin auf diese Weise der moralische Grundton in Erscheinung (siehe Beispiele unten). Wie bei Carlyle ist die Mehrgliedrigkeit der Adjektive sehr häufig. Da aber bei Ruskin die Epitheta auch akkumulativ und ergänzend wirken, tragen sie auch zu der Eigenart des „Flamboyanten" bei und verdrängen sich nicht gegenseitig, wie das sonst bei der weniger planmäßigen Anwendung mehrerer Epitheta leicht vorkommt (vgl. Meyer § 51).

1. Häufungen. Aufbau der Paragraphen I. 9. "A finite God, talking, pursuing and going journeys: foul, fierce and changeful; trustful and thoughtfull, fearless but full of love, incapable —; I. 23. Deep-hearted, majestic, terrible; fearless, faithful, patient, impenetrable, implacable. I. 24. Death, not silent or patient, but voiceful, venemous . . . II. 6. Active, progressive, defensive."

Mod. Paint. I Pref. p. 50. White, hollow and carious: dull, purple, poisonous: I. 60: In some peculiar, rare and beautiful way. I. 102: Miserable, virtueless, heartless mechanism. I. 113: Rusty, dusty, tar-trickled, fishy, phosphorescent brown. I. 119: Three slight, ill-considered, and unsatisfactory subjects. I. 125: Actual, joyous, pure, roseate hues. I. 146: Purple and crimson and scarlet: quivering and buoyant and burning light. II. 111. Dark, indefinite, fantastic forms. II. 172. Greedy, puffed-up, spider-like lusts. II. 209: The intense, fixed, statue-like silence. II. 276: A mean, carpeted, gauze-veiled, mincing sensuality. II. 351: The entire, magnificent, generic animal type, muscular and living and with broad, pure, sunny daylight upon him. III. 254: light, careless, unearnest and yet eminently sorrowful: stern or hopeful or serene. V. 173: But that they (workers) are pre-eminently patient and reserved; observant, not curious; comprehensive, not conjectural; calm exceedingly; unerring, constant, terrible in stedfastness of intent; unconquerable, incomprehensible, always suggesting, implying, including more than can be told.

Sesame and Lilies p. 12: The spread of a shallow, botching, blundering, infectious information.

Crown of Wild Olive Preface: "Reckless, indolent, animal neglect: work, partly cramped and deadly . . partly fierce and ex-

haustive, partly foolish and sedentary, work — venemous, deathful and miserable: Kindly peace, fruitful and free.

Essay I. Work: An idle class — weak, wicked and miserable. *Essay II. Traffic:* "Greek architecture unerring, bright, clearly defined and self-contained." Nachstellung und Häufung der Adjektiva zur Hervorhebung.

2. Neuerungen — teils Substantiva als Adjektiva gebraucht — teils kräftige Negativbildungen, teils Neubildungen (vgl. Carlyle).

Modern Painters II. "ingathered wings"; chordal (= harmonious) variety; veilly (veil-like). III. un-lady-like, un-English-lady-like, un-Greek-lady-like, un-natural-lady-like; unprolonged, unshortened; lamp-like fire; V. lightly-budding, Adamite.

Unto this Last: "Seven-times-heated" furnace: "unfurrowable" rock; unarrested sand; unknowable work; the tended cattle.

Sesame and Lilies: word-by-word examination, wind-sown herbage; axe-hewn; "blunt hand," "fog" fever; "dunghill" plague; clod-pate Othello; "scorpion" whips; "traceried" windows; "gas-lighted and gas-inspired" Christianity; „carburetted hydrogen "ghost; "undimmed, unshaken" diadems; "marsh" mosquito with "bayonet" proboscis and "band-mastered" trumpeting; "midge" companies; "prayerful" command; night-cold grass; knotted caterpillars; "folded, morning" sky; myriad-handed; a deep "under" meaning (Präposition).

Crown of Wild Olive: fain-hidden, full-confessed; dead-fallen; ungrasped hope; unconfronted fear; "curt" limits; "puny" totality; thorn-set, scarcely-fulfilled" fruit; "grey" honour; your "fee-first" men; torrent-bitten; snow-blighted" u. a. m.

3. Ruskin wendet wie auch Carlyle q. v. oft die starke Superlativform an, obgleich dieselbe grammatisch falsch ist; Beispiele: — wholesomest, needfulest, miserablest, cunningest, adviseablest, profitablest, perfectest.

4. Für die Anwendung der Superlative als rhethorisches Mittel, siehe unter Sinnfiguren (Hyperbel); vgl. Carlyle.

III. Verba.

Die Verba werden von Ruskin in derselben Weise angewandt wie Substantiva und Adjektiva, als Prädikate weisen auch sie Mehrgliedrigkeit auf. Eine beliebte Konstruktion in dieser Hinsicht ist der Gebrauch eines Subjekts in Verbindung mit vielen Prädikaten in ein und derselben Satzgruppe (vgl. Carlyle, Satzbau).

1. *Mod. Painters III* p. 239 § 5. Our painters delight in . .; abhor . .; never paint anything but . .; eschew formality . .; break and displace the brick-work . .; leave unpruned the thickets . .; and take pleasure . .

p. 251 § 33. He (Scott) supposes the Gothic barbarous . .; admires . .; is delighted with . .; mistakes . .; and actually compares.

p. 290 (substantivischer Gebrauch der Infinitiva): — To watch the corn grow and the blossom set; to draw hard breath over ploughshare or spade; to read, to think, to love, to hope, to pray — these are the things that make men happy.

Mod. Painters IV p. 92 § 8 (Nom. Abs.): Pol. Ec. p. 79 (Imperativa).

2. Auffallend ist der fast durchgehende Gebrauch der emphatischen Verba, wo fast immer eine Personifikation oder Metapher oder dergl. Figur vorliegt. Einige besonders bemerkenswerte Stellen seien hier angegeben.

Mod. Painters II p. 68. "His object is to carry the eye to a given point in the distance. The road winds to it, the clouds fly to it, the trees nod to it, a flock of sheep scamper towards it, a carter points his whip at it, his horses pull for it, the figures push for it and the horizon slopes to it."

Ähnliche Stellen. II p. 329, II p. 331, III 170, V p. 79—80 (pines), p. 134 (The Angel of the sea), p. 152 § 7—9. *Pol. Ec.* p. 46. *Unto this Last* p. 148.

IV. Übrige Wortarten.

1. Pronomina — um das Erzählte möglichst eindrucksvoll zu gestalten, wechselt Ruskin einigemale unversehens die 3. Pers. Sing. oder Plur. mit der 1. Pers. Pluralis.

Mod. Painters V p. 78 § 5. Pines. "We builders with the sword" statt "those" etc. p. 208 § 4. We Venetians (the V.): p. 276 § 4 u. p. 278: "We" statt Turner.

2. Adverbia und Adverbialverbindungen:

I. Eigentümlichkeiten der Form *Sesame and Lilies:* "helpfully" beautiful; as instantly as may be: nursingly cherish: wie auch Archaismen wie: "and truly", "verily", "nay".

II. In der Stellung der Adverbia im Satz erinnert er in den späteren Werken an Carlyle, auf den diese Eigentümlichkeit fraglos

zurückzuführen ist (Germanismus). Vgl. Carlyle, Krummacher II. Grammatisches.

Sesame and Lilies: Do you at all believe in honesty or at all in kindness. Glaubst du überhaupt an Ehrlichkeit oder überhaupt an Güte? Know you not those lovely lines? Kennst du nicht jene schöne Stelle?

Unto this Last: — But move no otherwise. Aber bewegen sich nicht anders.

Crown of Wild Olive: — Nor will any joy be possible to the heart of man, for evermore. Noch wird usw. Ähnlich sind folgende Beispiele: "Men must either hereafter live or hereafter die". "It is not yet, nor will be so, I trust, for ever." I have not persistently to refuse." "It is not yet, nor will be so, I trust, for ever." "Set not up those unhappy peasant pawns."

3. Sonstige Eigenarten der Konstruktion:

I. Parenthetische Reflektion, meist ein einräumender Gedanke:

Sesame and Lilies: The redemption, if there be any: marriage if it is marriage at all: foolish and without excuse foolish; not less wrong — perhaps even more foolishly wrong: strange and miserably strange: wonderful, oh wonderful".

Crown of Wild Olive: — For I do not speak now, nor have I ever spoken, since the time . .; you soldier youths who are thus and in all ways the hope of your country, or must be, if she have any hope; what a writer on painting could possibly say, or would venture to say, respecting your great art of war" u. a. m.

II. Verschiedenes: — Gewählte Ausdrucksweise.

Unto this Last: The lands between, *habitable,* will be loveliest in *habitation.* Happy *in that* he *knew them not, nor did* his fathers know, and that round about him reaches yet into the infinite, the amazement of his existence" (Ordnung).

Sesame and Lilies: — *Whatever there is of gold.*

Crown of Wild Olife: — *How know you* they will . . .? It differs from the rest *in that* it appears *always to* be producing . . . *Whatever of best* he can conceive: *whatever of highest* he can hope.

3. Tropen und Figuren usw.

I. Wortfiguren.

Siehe unter Aufbau der Paragraphen!

II. Sinnfiguren.

Die Hyperbel nimmt bei Ruskin die Form einer pleonastischen Ausdrucksweise und der Übertreibung wie bei Carlyle an. Diese in Verbindung mit einem ausgesprochen subjektiven, manchmal dogmatischen oder ironischen Ton, wird bei Ruskin zwecks Überredung sehr häufig angewandt und ist als Charakteristikum seines Stils zu betrachten.

1. Hyperbel (Gebrauch der Superlativa). *Mod. Painters II* p. 92: — „The exceeding majesty . ., the sublime sensation . ., render this work not only a piece of the most refined truth, . . but . one of the highest pieces of intellectual art existing."

p. 100: "The whole surface is one united race of mad motion; all the waves are dragged . ., every one of the fine forms is drawn with the most studied chiaroscuro . . ., . as pure as the finest passages of Paul Veronese, and with a refinement of execution which the eye strains itself in looking into. . . . render it about the most perfect piece of painting of running water in existence." .

p. 110: "Conceive the surges themselves in their utmost pitch of power, velocity, vastness and madness, lifting themselves in precipices and peaks; . . you will realise . . that no object, nor horizon, nor any landmark or natural evidence of position is left; that the heaven is all spray and the ocean all cloud. . . Suppose the effect of the first sunbeam sent from above to show this annihilation to itself, and you have . . the Snow-storm, one of the very grandest statements of sea-motion, mist and light that ever has been put on canvas even by Turner."

p 145: "J. M. W. Turner is the only man who has ever given an entire transcript of the whole system of nature, and is, in this point of view, the only perfect landscape painter whom the world has ever seen."

p. 58 (Ironischer Art): — "They clear it up with coarse flashes of yellow and green, and blue, and spoil their own eyes, and hurt ours; failing, of course, still more hopelessly in touching the pure, inimitable light of waves thrown loose; and so Canaletto is still thought to have painted canals, and Vandevelde and Backhuysen to have painted sea, and the uninterpreted streams and maligned sea hiss shame upon us from all their rocky beds and hollow shores."

p. 116: "But even this piece of work is a jest to the perpetration of a bough at the left-hand upper corner . . . This latter is a representation of an ornamental group of elephants' tusks, with feathers tied to the ends of them. Not the wildest imagination could ever conjure up in it the remotest resemblance to the bough of a tree. It might be the claws of a witch — the talons of an eagle — the horns of a fiend; but it is a full assemblage of every conceivable falsehood which can be told respecting foliage — a piece of work so barbarous in every way, that one glance at it ought to prove the complete charlatanism and trickery of the whole system of the old landscape painters."

Auch *Mod. Painters III* p. 190 § 7, Mitte; p. 258 § 38, Schluß; p. 309 § 27, Schluß. *Mod. Painters IV* p 116 § 10, Schluß; p. 125 § 7, Anfang; p. 311 § 4. *Mod. Painters V* p 37 § 8; p. 330 und 331; p. 335—337 u. a. m. *Pol. Ec. of Art* p. 26: "Those wretched" usw.; p 32 und 33. *Unto this Last* p. 115 und 116: "Among the delusions which at different periods have possessed themselves of the minds of . . the human race perhaps the most curious — certainly the least creditable — is the modern soi-disant science of political economy . ." usw. Vgl. p. 118, 120 und 122, unten; p. 129, Schluß des mittleren Paragraphen; p. 131; p. 135, zweiter Paragraph; p 141; p. 145: "The seeking of death"; p. 180—182 u. a. m. *Sesame and Lilies* p. 8: "So far as he knows" usw; p 10—15; p. 38: "I say, you despise compassion" usw.; p. 71: "Oh ye women of England" usw.; p. 75: "I tell you that this to me is quite the most amazing" usw.; p. 34: "There is not a quiet valley in England"; p. 14—18. *Crown of Wild Olive:* Solche Stellen kommen in der „Preface" häufig vor. — p. 1—4; p. 13 ff.; *in* "*Work*" p. 23: "So all that great foul city of London there"; p. 33: "The Russian children, and Austrian children, come to you" usw.; p. 39: "None of the best head work in art, literature, or science, is ever paid for" usw.; p. 42: "I should like to know how you could kill them more utterly — ". *Traffic* p. 55: "And so completely and unexceptionally is this so" usw.; p. 60 und 61; p. 69; p. 74. Schluß des Aufsatzes.

2. Climax. (Siehe unter Aufbau der Paragraphen.) *Unto this Last* p. 145 und 147. *Crown* p. 103.

3. Ironie. S. Anhang.

4. Das Naive und Familiäre der Sprache (vgl. Carlyle). — *Mod. Painters III* p. 79: "What did it matter to Dante up in heaven

there . . .“; p. 101 § 17. *Ch. XIII Of Classical Landscape* p. 169; p. 172 und 173. *Mod. Painters IV* p. 5 § 6. *Mod. Painters V Ch. VII* The stem §§ 5—10. *Part. VIII Ch. I* §§ 7—9 und *Ch. IV* § 16 ff (Albert of Nuremberg). *Crown of Wild Olive* p. 52: “Go out into the street“ usw.

Pol. Ec. of Art. p. 55: “Still you keep weave, weave, weaving at your wretched looms“ usw. “It is not art that we want . . .: let it rot, we shall always have enough to talk about and hang over our side boards.“ p. 56: “You should stand, nationally, at the edge of Dover cliffs — Shakespeare's — and wave blank cheques in the eyes of the nations on the other side of the sea, freely offered, for such and such canvasses of theirs.“ “No painter who is worth a straw will ever copy.“ p. 68: “At this day, you have to point to some vile woodcut, in the middle of a dictionary page, representing the thing hung upon a stick.“

Sesame and Lilies p. 31: “We snap up anything in the way of a scientific bone, that has meat on it, eagerly enough; but if the scientific man comes for a bone or a crust to *us*, that is another story“ usw.; p. 32 ff. III: „Have we not Art exhibitions, miles long?“ usw.

Crown of Wild Olive: Work p. 31: “Stupidity is always the basis of the Judas bargain. We do great injustice to Iscariot, in thinking him wicked above all wickedness (vgl. unter Ironie, die Dummheit Rs. Landsleute und Pope's Dunciad). He was only a common money-lover, and, like all money-lovers, didn't understand Christ; couldn't make out the worth of him . . . He didn't want him to be killed . . . . . But Judas was a common, selfish, muddle-headed, pilfering fellow . . . thought He was quite strong enough to shift for Himself, and he, Judas, might as well make his own little bye-perquisites out of the affair. Christ would come out of it well enough, and he have his thirty piece“ usw. p. 32: “The bag-baron and the crag-baron. Bags and crags have just the same result on rags.“ p. 41: “You work iniquity and the judgment upon you, *for all your “Lord, Lord's“* will be“ usw. p. 99: “I want you to feel what this vow of yours indeed means“ usw. p. 110: “You women of England are all now shrieking with one voice, — you and your clergymen, — because you hear“ usw.

5. Die Sentenz „hebt für einen Augenblick den individuellen Fall auf die Höhe typischer Bedeutung und erfreut wie eine leicht

sich einprägende Melodie durch die Möglichkeit rascher Aneignung." Meyer, S. 149 § 158.

Mod. Painters I p. 195: "God is not in the earthquake nor in the fire, but in the still, small voice. They are but the blunt and the low faculties of our nature, which can only be addressed through lamp-black and lightening" *V Ch. II* § 7: "Three penstrokes of Raffaelle are a greater and a better picture than the most finished work that ever Carlo Dolci polished into inanity." *V* p. 152: "Government and co-operation are in all things and eternally the laws of life. Anarchy and competition, eternally, and in all things, the laws of death."

Political Ec. of Art. p. 55: "The very fact that we despise the great art of the past shows that we cannot produce great art now." p. 58: "Wherever you go, whatever you do, act more for preservation and less for production." p. 4: "Economy no more means saving money than it means spending it." p. 9: "Idleness does not cease to be ruinous because it is extensive, nor labour to be productive because it is universal."

Unto this Last p. 133: "The art of making yourself rich . . is therefore equally and necessarily the art of keeping your neighbour poor." p. 142: "Many joys may be given to men which cannot be bought for gold, and many fidelities found in them which cannot be rewarded with it." p. 174: "It is a science founded on nescience, and an art founded on artlessness" (Political Ec. or "Catallactics") p. 178: "It would just be as rational to say that walking was cheap, because we had ten miles to walk home to our dinner, as that labour was cheap, because we had to work ten hours to earn it." p. 185: "There is no Wealth but Life" usw. (siehe Teil I).

Sesame and Lilies p. 25: "Your can talk a mob into any thing . . . and there is nothing so little that it will not roar itself hoarse about, when the fit is on; — nothing so great but it will forget in an hour, when the fit is past. But a gentleman's, or a gentle nation's, passions are just, measured, and continuous." p. 60: "To perfect her beauty (woman's beauty) . . is to increase its power; it cannot be too powerful, nor shed its sacred light too far." p. 62: "The perfect loveliness of a woman's countenance can only consist in that majestic peace, which is founded in the memory of happy and useful years." "It is of no moment . . whether she knows many languages or one; but it is of the utmost, that she should be able to show kindness

to a stranger, and to understand the sweetness of a stranger's tongue." Auch p. 16: "Great men." p. 72: "What the woman is to be within her gates."

Crown of Wild Olive p. 8 (Preface): "The wealth of nations, as of men, consists in substance, not in ciphers." p. 39: "People as a rule only pay for being amused or being cheated, not for being served. Five thousand a year to your talker and a shilling a day to your fighter, digger and thinker, is the rule." p. 52: "All good architecture is the expression of national life and character" "Good taste is essentially a moral quality." "Taste is not only a part and an index of morality — it is the only morality." "Tell me what you like, and I'll tell you what you are." p. 57: "Bedlam would be comic, perhaps, if there were only one madman in it; and your Christmas pantomime is comic, when there is only one clown in it; but when the whole world turns clown, and paints itself red with its own heart's blood instead of vermilion, it is something else than comic, I think." p. 62: "Every great national architecture has been the result and exponent of a great national religion." p. 97: "A little group of wise hearts is better than a wilderness full of fools; and only that nation gains true territory, which gains itself." „No government is ultimately strong, but in proportion to its kindness and justice." p. 103: "Whatever the hold which the aristocracy of England has on the heart of England, . . this hold will not be enough, unless they are also in front of her thoughts." p. 104: "The day is coming when the soldiers of England must be her tutors; and the captains of her army, captains also of her mind." "Work faithfully, and you will put yourself in possession of a glorious and enlarging happiness; not such as can be won by the speed of a horse, or marred by the obliquity of a ball." p. 107: "Believe me, every virtue . of manly character begins in this — in truth and modesty before the face of all maidens; in truth and piety, or truth and reverence, to all womanhood."

6. Die Anspielung. Dem Vergleich und der Metapher schließt sich unmittelbar die Anspielung an. Hier werden auch zwecks größerer Anschaulichkeit Parallelen zu den behandelten Dingen herangezogen. Nur das Gebiet, dem die Parallelen entnommen werden, ist ein anderes — dem geistigen Schatze (Literatur, Kunst) des Schriftstellers.

1. Klassische Dichter und Sagen usw.

Modern Painters: I. Preface to Second Ed. p. 34: Aeschylus (Kassandra), Aristophanes. II. p. 171: Aristotle; p. 280: Love of Achilles, Paris, Alcestis, Laodamia. III. p. 77: Homer ("Ideal, Naturalist"): the heros of Phidias: Gods of Phidias; p. 88: Herodotus springing out of the dust of Marathon; p. 149 §§ 6, 7: Homer (Ulysses usw.); p. 154: Iliad (Helen); p. 160 Ch. XIII: Of Classical Landscape: Homer (Sea Power); § 3: (Water Spirit); § 6—7: Pallas, Mars, Diana; § 8: Mars, Diomed, Apollo, Scamander, Achilles; § 9: Juno, Diana; § 11: Atrides, Paris, Jupiter, Helen, Venus usw.; p. 169: Flora, Thetis; p. 171 § 16: Mercury, Calypso; p. 172: Homer — garden of Alcinous — Ulysses; p. 173: Ulysses, Nausicaa; p. 175: Homeric landscape — Orion, Ithaca, Telemachus, Atrides, Scamander, Vulcan, Ulysses, so p. 176—178, p. 179: Aeschylus, Aristophanes, Herodotus, Plato, Socrates, Homer, Virgil; p. 209: Greek sense of colour: Achilles, Thetis, Sophocles; p. 210: Ajax; p. 234: Ulysses, maids of Colonos; Herodotus — Cloud of Eleusis and Salamis: Parnassus; p. 238: Aristophanes, Jupiter. V. p. 78: "If not, he (Croesus) would cut them down like a pine-tree"; p. 108: Flocks of Admetus under Apollo's keeping: Huntress Diana; p. 123: Dolon's helmet of wolf-skin; p. 135: Rock of the Sirens: Rain-furies, Gorgons; "the great Greek story of the Sea Angels (Nereus, Thaumas, Iris, Phorcys, Ceto usw.) von Hesiod: fortgesetzt p. 136—139 (u. a. The Graiae, Steino, Euryale, Minerva, Perseus, Danaë, Danaiis, Danaïdes, Chrysaor, Pegasus usw.); p. 158: *Ω ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις* usw.; p. 159 (Note): Zitate aus Phaedo, 66 und 11 (harmony of Apollo and the Muses); p. 203: Greek tragedy: — Homer (Achilles, Ulysses, Atrides, Paris, Elpenor, Cyclops); p. 204: Calypso, Hector; p. 248: Zeuxis' picture of the Centaur: Ulysses, Argus; p. 286 Ch. X: *"The Nereid's Guard":* — the Hesperides (Fortsetzung von p. 135—9: "Hesiod's account" p. 289); p. 301 Ch. XI: *The Hesperid Æglé:* Python, Apollo; p. 310: Sibyl, Deiphobe: Apollo usw.

Unto this Last p. 144: Cornelia "These are my jewels".

Sesame and Lilies p. 9: Elysian Gates; p. 41: The fallen kings of Hades; p. 43: Achilles' indignant epithet of base kings, "people-eating"; p. 44: Athena's shuttle Vulcanian force: the Delphic cliffs.

Crown of Wild Olive: Traffic (Schluß): Stelle aus "Critias" (Plato); p. 73—74: *War*; p. 82: Mars suckled by the wolf; p. 85: A goodly struggle in the Olympic dust; p. 91: Stelle aus Mullers 'Dorians" (Warriors of Sparta); p. 106: "Integer vitae, scelerisque purus", Horaz.

2. Orientalische Sagen ("Arabian Nights").

Mod. Painters II p. 314: Vials that have been sealed in the deep sea a thousand years it unseals and brings out of them Genii. The "open Sesame" of a huge, obscure, endless cave with inexhaustible treasure of pure gold scattered in it. V p. 135: "The Old Man of the Sea": *Sesame and Lilies* p. 47: That old enchanted Arabian grain, the Sesame, which opens doors; doors, not of robbers', but of Kings' Treasuries."

3. Englische Dichter.

Viele englische Dichter (Byron, Scott, Tennyson, Keats, Shelley, Pope, Wordsworth, Milton, Spencer usw.) und einige ausländische (Dante, Casimir de la Vigne) werden hauptsächlich in Mod. Painters III und IV angeführt. Ich gebe nur einige Anspielungen aus Shakespeare, nicht etwa Stellen, die Ruskin besonders anführt. *Political Economy of Art:* The "nipping" blight (Hamlet: a nipping and an eager air: "red which all the seas cannot wash away", Macbeth vgl. "incarnadines" usw. unten): "You should stand, nationally, on Dover cliffs, waving (Merchant of Venice: Stood Dido . . waving her love to come again to C.). *Mod. Painters* I. p. 46: There are more things in heaven and earth than are dreamed of in their philosophy (Hamlet: "There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamed of in thy philosophy"). II. p. 111: "Cast far along the desolate heave of the sepulchral waves, incarnadines the multitudinous sea" (Macbeth: "The multitudinous seas incarnadine, making the green one red"). *Sesame and Lilies:* "Multitudinous as its days; incarnadines. When the fit is on" (Jul. Caesar: "When the fit was on him, I did mark, how he did shake"). *Crown of Wild Olive:* A wilderness full of fools (Merch. of Venice: "I would not have given it for a wilderness of monkeys").

III. Die bildliche Ausdrucksweise.

Die bildliche Ausdrucksweise dient ursprünglich der Anschauung. Wir denken an den bildlichen Ausdruck bei alten Dichtern, vor allem

an das Alte Testament, wo die Vergleiche vorzugsweise aus der Natur (Tierreich, Pflanzenreich) genommen werden (vgl. unter Bibel) im Gegensatz zu den jüngeren Gleichnissen des Neuen Testaments, die gern aus dem menschlichen Leben genommen werden und also mehr vertiefend und illustrierend und daher „mehr der Reflexion als der Stimmung dienstbar sind", Meyer S. 150 § 159 ff. (Darüber vgl. Elster, Teil II S. 104 ff. „Die objektiven ästhetischen Apperzeptionsformen"; König, „Steigerung der Deutlichkeit" § 93 f.; Gerber, „Sprache als Kunst" II, 11; Junge, Hans, „Der Stil in den Romanen Ch. Brontës", Diss. Halle 1912, „Mittel zur Steigerung der Anschaulichkeit"; Krusius, Paul, „Eine Untersuchung der Sprache John Websters", Diss. Halle 1908.) Für unseren Zweck genügt es, uns Folgendes zu vergegenwärtigen. Die in Betracht kommenden Tropen oder Bildfiguren, Metapher, Vergleichung, Personifikation (bei Ruskin als eine besondere Art Metapher aufgefaßt, wobei den Naturerscheinungen, leblosen Dingen oder abstrakten Begriffen menschliche Empfindungen, Tätigkeiten und Zwecke beigelegt werden und so zum Leser in moralische Beziehung gesetzt) sind Wendungen, die für oder neben dem eigentlichen Begriff einen ihm ähnlichen setzen. Sie wirken also bereichernd für die Phantasie und für das Verständnis oder sie sind in Anwendung gebracht, um den ästhetischen Gefühlsgehalt der Darstellung zu erhöhen (vgl. König, Junge). Bei der Vergleichung werden Bild und Sache nebeneinander gehalten — diese Tatsache deutet darauf hin, daß im Allgemeinen diese Figur einem mehr verstandesmäßigen Zustand des Sprechers entspringt und die Hörer zu einem nachschaffenden Vergleichen anregt. Bei der Metapher wird ohne weiteres gleich der bildliche Ausdruck für den eigentlichen gesetzt, so daß eine gewisse Erregtheit des Sprechers vorliegen muß, die dementsprechend viel lebhafter auf die Phantasie der Hörer wirkt, sie gewissermaßen mitreißt, ohne daß sie Zeit zu einer ruhigen Stellungnahme haben. Aus der Art der Vergleichung von Bild und Sache ergeben sich zwei weitere Figuren. Tritt nämlich das Bild ausdrücklich neben den eigentlichen Gegenstand, so haben wir die Vergleichung. Wird hingegen der verglichene Gegenstand nicht genannt, oder nur angedeutet, daß das Verständnis also lediglich durch die Anschauung der Sphäre des Bildes, das somit den eigentlichen Gegenstand vertritt, ermöglicht ist, so entsteht die Allegorie, die demnach vorwiegend die Phantasie in Anspruch nimmt. Eine Vergleichung, die nicht das Bild kurz bezeichnet, sondern weiter ausmalt,

pflegt man Gleichnis zu nennen (siehe Krusius S. 9, 10). Dieses bedeutet somit eine noch ruhigere Darstellungsweise, die vorwiegend der Klarstellung und Vertiefung dient.

Bei Ruskin hängt die Wirkung der bildlichen Ausdrucksweise vielfach von dem Gebiet ab, woraus er die Bilder wählt (Assoziation), z. B. Metaphern wie I Nr. 9, 11, 16, 20, 21, 22, 24; II Nr. 7 (Bibel). Als Beispiel des Abschreckenden in der bildlichen Ausdrucksweise siehe I 24: "One pallid charnel-house: death with the taunting word and burning grasp and infixed sting." III 2: Parched by fog-fever and rotted by dunghill plague. IV 1: The sensualist's life with the shroud wrapped round his feet" usw. Gleichnisse Pol. Ec. s. 33 u. a. m.

Die bildliche Ausdrucksweise — vertreten bei Ruskin hauptsächlich durch folgende Tropen: 1. Gleichnis, 2. Vergleichung, 3. Metapher, 4. Allegorie, 5. Personifikation.

1. Das Gleichnis. In seinen nationalökonomischen Werken redet Ruskin oft nach dem Vorbild der Bibel in Gleichnissen und wendet sie dann an, um seinen Zweck der Überredung zu erreichen.

Pol. Ec. of Art p. 5 ff.: Bild der Hausfrau nach Salomos Beschreibung: Anwendung auf die Nationalökomie.

p. 8: Bild eines liederlichen Landwirts — angewandt auf die englische Nation.

p. 22: Geschichte des Pietro di Medici, der Michael Angelo ein Standbild aus Schnee machen ließ. Anwendung: Gönner, die kein Verständnis für den Wert der Kunst haben.

p. 33: Bild der Ballkleider der reichen jungen Damen, voll unsichtbarer Blut- und Schandflecken, die jedoch die Engel Wahrheit und Gerechtigkeit sehen. Anwendung: Schlechter Lohn und schwerer Stand der armen Näherinnen.

p. 45: Bild eines Warenlagers, wo die Arbeiter alles zerbrechen — Kriegsführung Europas und Kunstschätze.

p. 52: Bild eines Affenkäfigs voll kostbarer Gemälde: Italiens Zwischenhändler und Bildpfuscher, die die beste Kunst verderben.

p. 55: Bild eines zerfallenen Warenlagers — Englands Stellung zur Kunst.

p. 57: Gleichgültigkeit einer jungen Dame, die strickt, während einige Kätzchen die Familienbilder ihrer Verwandten zerkratzen. Englands Gleichgültigkeit den Kunstwerken Italiens gegenüber.

p. 75 f.: Gleichnis der Talente — auf die Engländer angewandt.

Unto this Last p. 116: "Science of Gymnastics which assumes that men have no skeletons." Anwendung: — "Science of Pol. Ec. which assumes that men have no soul."

p. 134: Bild des Alleinbesitzers eines Gutes, das keine Diener hat. Anwendung: "The accumulation of real property is of little use to its owner without commercial power over labour. Ähnliche Beispiele p. 137—140.

p. 143: Byzantinisches Pferdegeschirr, nicht wertvoller als die Pferde. Anwendung: Der Diener ist mehr wert als sein Lohn.

p. 169: Einbalsamierte Leiche des Heiligen Carlo Borromeo in Mailand mit goldenem Krummstab und Smaragdenkreuz. Anwendung: Inwiefern „besitzt" der Betreffende diese Schmucksachen? (Ironie). Ähnliches Bild eines Schiffbrüchigen mit seinem schweren Gürtel voll Goldstücke: "Had he the gold in sinking or had the gold him?"

Sesame and Lilies p. 41: Turners Bild von Kirkby Lonsdale Friedhof, wo Schüler ihre Bücher von den Gräbern mit Steinen herunterwerfen. Anwendung: — "so do we play with the words of the dead that would teach us" usw.

p. 42: "The Old Scythian custom, when the head of a house died" usw. Anwendung: "Every man accepts it (the offer) who desires to advance in life, without knowing what life is."

p. 69: Garden for children — England.

Crown of Wild Olive (Bilder, der Wirklichkeit entnommen). *Preface* p. 1 ff.: "The Wandle formerly and now — type of useful work not done, because thought not to pay." "Iron railing in Croydon — type of useless work, done because thought to pay."

p. 15 (Pref.): The crown of wild olive — type of gray honour and quiet rest.

p. 24—26: The games of making money, hunting, dressing, war.

p. 38: Justice — "an old woman, if not blind, decrepit this many a day" usw.

p. 42: Bowls of milk, cat: bowls of human life, devil.

p. 66 ff.: The "Goddess of Getting-on": Ideal of England.

p. 86: The women of Europe draw the curtains of their own boxes . .; they shut out the death-cries; and are happy and talk wittily among themselves (Frauen und Krieg).

2. Vergleichungen. Unter Aufbau der Paragraphen haben wir folgende Beispiele:

I. No. 9: "Filled like a cloud." No. 16: "Like a woven garment": "As the robes drop from a king's shoulders." No. 21: "Like drifted snow": star-like. No. 22: "Flakes like foam." No. 23: Became as a fiery heart to it: terrible as the sea: pure as pillars of alabaster: strength as of rock.

II. No. 2: It is we who gnaw like the worm, we who smite like the scythe: the soul of man is to its own work as the moth that frets . . and as the hidden flame that blasts . . ." No. 7: They are as the uncharmable serpent. "They have compassed us . . like the lion"

III. No. 2: "As under Genseric"; "as on the old borders of Scotland"; "as in the wars of the Swiss"; "as in the late wars". No. 5: "Yelp like a pack of wolf-cubs." "Faster than a country butcher kills lambs in spring."

IV. No. 6: "Paralysed as if they had been numbed by nightshade."

Noch einige treffende Beispiele aus Ruskins Werken.

Political Economy of Art p. 17: You were as the nipping blight to them in their blossoming . . . your praise is only as the warm winds of autumn to the dying leaves".

Schluß: "Wealth ill-used was as the net of the spider, entangling and destroying: but wealth well-used, is as the net of the sacred fisher who gathers souls of men out of the deep . . . A time will come . when the golden net of the world's wealth will be spread abroad as the flaming meshes of morning cloud over the sky . ."

Unto this Last p. 171: "Many of the persons commonly considered wealthy, are in reality no more wealthy than the locks of their own strong boxes . . . operating either as pools of dead water and eddies . . .; or else as dams in a river . . .; or else as mere accidental stays and impedements." p. 179: "While the wife is said to be as the vine . . . the children are as the olive-branches . . .: they are to the home strength as arrows in the hand of a giant . . ." p. 182: "They are dazzled by the coin-glitter as birds by the fowler's glass: or . . they are like children trying to jump on the heads of their own shadows."

Sesame and Lilies p. 34: "The Alps . . . you look upon as soaped poles in a bear-garden." p. 59: "Shade as of the rock in a weary land, and light as of the Pharos in a stormy sea." p. 66: "She grows as a flower does . . . she will decay in her sheath as the narcissus does . . . let her loose in the old library as you do a fawn in a field."

Crown of Wild Olive p. 97: — "A helpless mob, tottering into percipitant catastrophe, like a waggon-load of stones when the wheel comes off." p. 107: "Your hearts are, if you leave them unstirred, as tombs in which a god lies buried." p. 96: "What machine" usw. (siehe unter Metrische Stellen).

3. **Metapher.** Siehe Aufbau der Paragraphen. I. No. 9: Clay strength : vessel and instrument of omnipotence; the dust of principalities and powers; the murmur of hell. No. 11: Veils of shadow : reigning his fiery strength; veiling the vanity of brightness : ruling with a rod of iron. No. 16: The plain gathered up in God's hands : shaken into deep folds : villages nestling : showers of silver : air clothed with rainbows. No. 20: the Flaming Sword will stil stand. No. 21: Earth-children : the worm frets : blanch : pine : slow-fingered : slow-pencilled : tapestries of the hills : framing usw. No. 22: Colossal pyramids : ghost of a cloud : cloudy treasure : how is their barbed strength bridled? : what bits are these . .? Leagued Leviathans . . Where ride . . where are set . . what rebuke usw. No. 23: Every word a fate : tremulous streets : fiery clouds usw. No. 24: One pallid charnel-house : glaring : death with the taunting word and burning grasp and infixed sting; measure of iniquity : tracks of ruin : blows of fortune : hand stretched to grasp its goal : all its life bound up in those few golden ears : "put ye in the sickle" : "pour hemlock for your feast". No. 29: "Manufacture him : find him : refine him : dig him out" usw. II. No. 1: The sea roars : the pestilence : the famine. No. 2: Scythe of Time : tooth of Time : scytheless : toothless : we are the mildew and the flame. No. 7: Metapher aus der Bibel: "The poison of asps" usw. No. 8: The police of her manufacturing towns — the beadles usw. No. 9: Your crush them under your carriage wheels. III. No. 2: None of these forms of war build anything but tombs. No. 5: Parched by fog-fewer : rotted by dunghill plague : the blood-track of an unhappy crazed boy : clodpole Othello. IV. No. 1: Miser's death with his hands dropping gold : sensualist's life with the shroud wrapped round

his feet : myriad-handed murder : guilt, heaped up from hell to heaven. No. 3: Apple of Sodom : Grape of Gomorrah. No. 4: "Clouds : bodies : blown bag-pipes".

Andere Beispiele: *Pol. Ec.:* — The sluices of commerce and the springs of industry: You are the pilots of the power and effort of the state.

Sesame and Lilies: A consuming white leprosy of new hotels and perfumer's shops: "It is in the blunt hand and the dead heart, in the diseased habit and in the deadened conscience that men become vulgar" : To watch the golden balls of heaven tossed through the night by the hand that made them : the fateful threads of woven fire that connect error with its retribution. (Kurze Allegorie.)

Crown of Wild Olive: The black seals . of your treaties of peace are the deserted hearth and the fruitless field : the great chasm and pause of loss : their bravery is but a fool's boast and their deeds but a fire-brand's tossing.

4. Personifikation: Der Tropus der Metapher, der Personifikation und der Allegorie ist ein Hauptcharakteristikum des klassizistischen Stils. Die Häufigkeit der Anwendung solcher Tropen, besonders der Metapher (sofern immer die Beispiele nicht biblischer Art sind) zeigt den Einfluß Popes.

a) Fast immer ist die ganze Natur als lebendes Wesen gedacht. Beispiele unter „Aufbau der Paragraphen": I. No. 6, 16, 17, 18, 21, 22; IV. No. 3 u. a. m.

b) Andere Personifikationen in diesen Beispielen sind: I. No. 24: Der Tod; II. No. 1: Krankheit und Hungersnot; No. 2: Die Zeit; III. No. 5: Die Nation.

Auch folgende: *Pol. Ec. of Art:* Wisdom (stands at the corner of the streets).

Unto this Last: Wealth, the Lady of Pleasure; Capital, the Lord of Toil, Death, the Lord of Waste, Death, the Lord of Fee, Wisdom, the Lady of Saving; the "pluses" (reiche Leute); the "minuses" (Arme) p. 172.

Sesame and Lilies: The three great Angels of Conduct, Toil and Thought.

Crown of Wild Olive: Greek architecture (p. 63). Auch die Personifikation solcher abstrakter Begriffe findet sich häufig bei Pope (Dunciad, Book IV ll. 627—656: Night, Chaos, Fancy, Art, Truth, Philosophy, Religion, Morality usw.).

5. Allegorie. Unter „Aufbau der Paragraphen“ III. No. 2: “It is not all dragon's teath which, sown, will start up into men.“ No. 3: “Your captain by divine right“ usw. IV. Nr. 3: “All England may, if it chooses become one manufacturing town“ usw. : „The apple of Sodom and the grape of Gomorrah may spread their table . . with dainties of ashes and nectar of asps.“ “So long as men live by bread, the far away valleys must laugh as they are covered by the gold of God“ usw. No. 4: “These are the true fog-children — clouds, these without water : bodies, these, of putrescent vapour and skin, without blood or flesh : blown bag-pipes for the fiend to pipe with.“ No. 6: “Lying image of prosperity set up, on Dura plains, dug into“ usw. : „A wrecker's handful of coin gleaned from the beach to which . .“; “a camp-follower's bundle of rags unwrapped from the breasts of goodly soldiers dead; the purchase pieces of potters fields, wherin shall lie buried together“ usw. No. 7: “Charcoal may be cheap“ usw.; “you sold your bread“ usw. Nr. 8: “Some slaves are set to forced diggings, some to forced marches“ usw.

Auch das ganze Stück I. No. 24: “Full shone now its awful globe.“

Andere Beispiele: *Political Ec. of Art* p. 17: “You might have cheered them in their race through the asphodel meadows of their youth“ usw. p. 43: “We are all intended . . to be continually rolling a great white gathering snowball, higher and higher.“ p. 69: “When in some dreamy twilight he met, through his own tears, the fixed eyes of those shadows of the great dead.“

Unto this Last p. 180: “It (Capital) is a root which does not enter into vital function . . .“ p. 181: „The well-head of wealth . .; but when clouds are without water, and only beget clouds . .“ (Ixion, Geryon usw.). p. 190: „The eternal engine, whose beam is the earth's axle, whose beat is its year, whose breath“ usw. p. 192: “Business having a raven-like mind“ usw.

Sesame and Lilies p. 12 and 13: “Words of true descent and ancient blood; their peerage, inter-marriage usw. : masked words“ usw. p. 23: “Rough heath wildernesses“ usw. p. 43: “Kings who think so, however powerful, can no more be true kings than gad-flies are the kings of a horse : they suck it and may drive it mad, but do not guide. They and their courts“ usw. p. 44: “Moth-Kings, Rust-Kings, Robber-Kings“ usw. p. 45: “France and England purchase of each other 10,000,000 sterling worth of consternation annu-

ally (a remarkably light crop, half thorns and half aspen leaves), sown, reaped" usw. p. 47: "The treasuries of true kings are the streets of their cities; and the gold they gather . ." p. 63: "Follow . . one path of scientific attainment as far as to the threshold of that bitter Valley of Humiliation" usw. p. 77 and 78: "Flowers only flourish rightly . . . Who is it, think you, wo stands at the gate of this sweet garden, alone, waiting for you . .?"

Crown of Wild Olive p. 96: "Do you call it power in a child, if he is allowed to play with the wheels and bands of some vast engine" usw. p. 97: "There may be capacity in a drifting fire-ship to destroy a fleet: there may be venom . ." p. 103: "Gentlemen . . if ever you would have your country breathe the pure breath of heaven again and receive a soul into her body, instead of rotting into a carcase, blown up in the belly; and great that way . . ."

IV. Das Rhythmische der Sprache.

Obgleich Ruskin wie De Quincey für gewöhnlich einen ausgesprochenen poetischen Rythmus meidet, so finden wir doch metrische Stellen, bei denen der Gefühlsinhalt besonders hervorgehoben wird (vgl. Saintsbury, Essay S. 40 ff.). Der Rhythmus besteht in der Hauptsache in dem Wechsel der angemessen angewandten (vgl. Landor usw.) iambischen mit anapästischen, trochäischen mit dactylischen Füßen (vgl. Saintsbury a. a. O. "embedded heroics").

Pol. Ec. of Art — p. 11: "No grief . . against which the father's hand was not outstretched, or the father's shield uplifted."

Etwa so zu scandieren: 'gaĭnst whích | thĕ fáth | ĕr's hánd | wăs nót | ŏut strétched || ŏr thĕ fáth | ĕr's shiéld | ŭp lif't | ĕd.

Outstretched statt "stretched out"; uplifted statt "lifted up" des Rhytmus wegen.

p. 16: "And the arrows of his aims are blunted, as the reeds of his trust are broken."

Ă̆nd thĕ *á*rrows | ŏf hĭs *a*íms | ăre *bl*únt*ĕ*d. a, ai, bl.
Ă̆s thĕ *r*éeds | ŏf hĭs *tr*úst | ăre *br*óken. rds, trs, br.

p. 17. But now, their ple*a*sure is in memory, and their am*bi*tion is in heaven. Zwei Hauptbetonungen auf š — ž.

p. 44: The soul of man is to its own work as the moth, that *fr*ets when it cannot *fl*y, and as the hidden *fl*ame that *bl*asts where it cannot illumine.

Ăs thĕ móth | thăt fré*ts* | w*h*ĕn ĭt *c*án | nŏt flý.
Ăs thĕ fláme | thăt blás*ts* | wh*ĕ*re ĭt *c*án | nŏt ĭllúm | ine.

Alliteration: fl, fr, bl. : ts in Verbindung mit when (where) it usw.

p. 44: It is we who have dashed down the carved work with axes and hammers, and bid the mountain-grass bloom upon the pavement, and the sea-winds chaunt in the galleries.

Ănd bĭd thĕ | móuntaĭn grăss | bloóm ōn thĕ | pávemĕnt.
Ănd thĕ | séa wĭnd | chaúnt ĭn ĭts | gállĕrĭes.

Melodischer Tonfall.

p. 46: Illimitably, from before her southern gates, the tufted plains of Italy sweep and fade in golden light: around her, north and west, the Alps crowd in crested troops, and the winds of Benacus bear to her the coolness of their snows.

Thĕ *tú*f*tĕd p*láins | ŏ*f* Í*t* | ălў swée*p* | ănd *fá*d*e* | ĭn gól*d* | ĕn lígh*t*;
Ă róund hĕr | nórth ănd | wést the | Álps *cr*ŏ́wd ĭn | c'restĕd | trŏ́ops;
Ănd thĕ wínds | ŏf *Bená* | *c*ŭs *b*éar | tŏ hĕr | thĕ *c*óol | *n*ĕss ŏf | thĕir snów.

1. Alliteration mit p, f — t, d — Wiederholung des l; 2. cr, tr; 3. Alliteration mit b: Abwechslung in den Verbindungen n, cu, s.

Sesame and Lilies p. 53: Strong always to sanctify even when they cannot save.

Stróng | álwăys tŏ | sánctĭfў | éven whĕn thĕy | cánnŏt | sáve.

p. 59. "Shade as of the rock in a weary land, and light as of the Pharos in the stormy sea."

Sháde | ăs ŏf thĕ róck | ĭn ă wéar | ў *l*ánd |.
Ănd *l*ígh*t* | ăs ŏf thĕ Phár | ŏs ĭn thĕ *s*tórm | ў *s*éa.

p. 63: Owning themselves for ever children, gathering pebbles on a boundless shore.

Ównĭng thĕm | sélves fŏr | évĕr | chíldrĕn.
Gáthĕrĭng | *pébblĕs* | ŏn ă *b*oúnd | *lĕss* shóre.

Schwere Vokale:

p. 65: Wet with the last and latest spray of the fountain of folly.
*W*ét *w*ĭth thĕ | *lást* ănd | *l*íghtĕ*st* | *s*práy ŏf thĕ | *f*óuntaĭn ŏf | *f*óllў.

Alliteration mit w, l, f: Verbindungen mit st, sp als Tonmalerei des Leichten, Spielenden.

p. 75: "A world of secrets which you dare not penetrate; and of suffering which you dare not conceive."

Ă wórld | ŏf *sécr* | ĕts whích | yòu dáre | nŏt pén | ĕträte.
Ănd ŏf *súff* | *'r*ĭng whích | yŏu dáre | nŏt cóncéive |.

Wiederholung von s—r in Verbindung mit "which you dare".

Crown of Wild Olive p. 96: Yet what machine is so vast, so incognisable, as the working of the mind of a nation; what child's touch so wanton, as the word of a selfish king?

*W*hát | *m*ăchí*n*e | ĭs sŏ vást | ăs thĕ *w*órkĭng | ŏf thĕ *mín*d | ŏf ă *nát* | ion.
*W*hát | chĭld's tóuch | sŏ *wán*tŏn | ăs thĕ *wó*rd | ŏf ă sélf | ĭsh kíng.

Alliteration mit w, wh : m, n.

p. 97: Which of you the most ambitions woul*d* *d*esi*r*e a *dr*if*t*ing kinghoo*d*, *r*obe*d* in consuming fi*r*e, or a *p*oison-di*pp*ed sce*pt*re whose *t*ouch is mor*t*al?

Ă | *dr*íftĭng | kínghŏo*d* | *r*óbe*d* ĭn | cŏnsúmĭng | fíre,
Ŏr ă | póisŏn-*dĭpt* | sc*ép*t*r*ĕ whŏse | *t*óuch ĭs | mór*t*ăl.

Wiederholung von und Alliteration mit p, t; in der ersten Hälfte Verbindungen mit dr. Abwechslung in den Vokalen.

III. Anhang.

1. Die Bibel.

I. Tugend.

a) Gerechtigkeit.

1. *Mod. Paint. V* p. 143: "The law came by Moses, but grace (mercy) and truth by Christ."	"If righteousness come by the law, then Christ is dead." Gal. 2, 21. "Christ hath redeemed us from the curse of the law." Gal. 3, 13.
2. "How love I thy law!"	"O how love I thy law" usw. Ps. 119, 97.
3. p. 326: "Judge not."	"Judge not, that ye be not judged." Matth. 7, 1.
4. *Pol. Ec. of Art* p. 3: "Mammon of Righteousness or Unrighteousness."	"And I say unto you," Make to yourselves friends of the mammon of unrighteousness . . If therefore ye have not been faithful in the unrighteous mammon, who will commit to your trust the true riches? St. Luke 16, 9-11.
5. p. 73: "Execute true judgment and show mercy and compassion, every man to his brother; and let none of you imagine evil against your brother in your heart."	"Execute true judgment and show mercy and compassion every man to his brother. And oppress not the widow, nor the fatherless, the stranger, nor the poor; and let none of you imagine evil against his brother in your heart." Zechariah 7, 9-10.
6. *Unto this Last* p. 145: "Justice delivers from death."	"Treasures of wickedness profit nothing; but righteousness delivers from death." Prov. 10, 2.

7. p. 176: "If ye think good, give me my price, and if not, forbear."	And I said unto them "If ye think good, give me my price; and if not, forbear. So they weighed me for my price 30 pieces of silver." Zech. 11, 12.
8. *Sesame and Lilies* p. 73: "The throne that is founded on the rock of Justice and descended from only by steps of mercy."	"The throne is established by righteousness." Prov. 16, 12. "Mercy and truth preserve the king: but his throne is upholden by mercy." Prov. 20, 28.
9. *Crown of Wild Olive* p. 36: "Do justice and judgment."	"Thus saith the Lord: "Keep ye judgment and do justice." Isaiah 56, 1. "To do justice and judgment is more acceptable to the Lord than sacrifice." Prov. 21, 3.
10. p. 53: "To hunger and thirst after justice."	"Blessed are they which do hunger and thirst after righteousness." Matt. 5, 6.
11. p. 94: "My righteousness I hold fast, and will not let it go."	"My righteousness I hold fast, and will not let go." Job. 26, 6.
12. p. 110: "In righteousness He doth judge and make war."	"And I saw heaven opened, and behold a white horse; and he that sat upon him was called Faithful and True, and in righteousness he doth judge and make war." Rev. 19, 11.

b) Gottesweisheit.

1. *Pol. Ec.* p. 79 (Schluß): "Her ways are ways of pleasantness."	"Her ways are ways of pleasantness and all her paths are peace." Prov. 3, 17.
2. "Length of days is in her right hand and in her left hand riches and honour."	"Length of days is in her right hand and in her left hand riches and honour." Prov. 3, 16.
3. *Unto this Last* p. 148: "The riches in the hand of Wisdom."	Siehe oben.

4. "Wisdom, the Lady of Saving and of eternal fulness; she who has said "I will cause those that love me to inherit substance; and I will fill their treasures."

"I lead in the way of righteousness in the midst of the paths of judgment. That I may cause those that love me to inherit substance; and I will fill their treasures." Prov. 8, 20, 21.

5. p. 192: "Wisdom hath builded her house and hewn out her seven pillars" . . . "Her paths are peace."

"Wisdom hath builded her house, she hath hewn out her seven pillars." Prov. 9, 1.

. . . All her paths are peace. Prov. 3, 17.

c) Glaube und Gottesfurcht.

1. *Mod. Paint. I* p. 38: "And though after my skin worms destroy this body, yet in my flesh I shall see God."

"And though after my skin worms destroy this body, yet in my flesh I shall see God." Job. 19, 27.

2. *Mod. Paint. II* p. 219: "The promise of rest."

"Come unto me, all ye that labour and are heavy laden, and I will give you rest." Matt. 11, 28.

3. p. 220: "Stand still and see the salvation of God."

"Stand still and consider the wondrous works of God." Job. 37, 11.

4. p. 277: "The Fear of God (Rock, Fortress, Deliverer)."

"The Lord is my rock and my fortress and my deliverer. Psalm 18, 2.

5. *Mod. Paint. V* p. 195: "The light of the World."

"I am the light of the World." John. 8, 12.

6. p. 216: "For tribulation worketh patience and patience experience and experience hope."

"And not only so, but we glory in tribulations also: knowing that tribulation worketh patience; and patience, experience; and experience, hope." Romans 5, 3, 4.

7. p. 334: "Believest thou that I am able?"

"And whosoever liveth and believeth in me shall never die. Believest thou this?" John. 11, 26.

8. *Unto this Last* p. 120: "Whosoever will save his life shall lose it, who loses it shall find it."

"For whosoever will save his life shall lose it; and whosoever will lose his life for my sake shall find it." Matt. 16, 25.

9. p. 193: "Go thou forth weeping, bearing precious seed."	"He that goeth forth weeping, bearing precious seed, shall doubtless come again with rejoicing, bringing his sheaves with him." Psalm 126, 6.
10. "The time when Christ's gift of bread and bequest shall be Unto this last as unto thee."	"I will give unto this last, even as unto thee." Matt. 20, 14.
11. *Sesame and Lilies* p. 14: "The Word of God by which the heavens are kept in store."	"By the word of God the heavens were of old . . . But the heavens and the earth, which are now, by the same word are kept in store." II Peter 3, 5-7.
12. *Crown of Wild Olive* Pref. p. 11: "The life is more than the meat and the body than raiment."	"Is not the life more than the meat, and the body than raiment?" Matt. 6, 25
13. p. 43: "Thy kingdom come."	"Thy kingdom come." Matt. 6, 10.
14. p. 44: "The kingdom of God is within you."	
"The kingdom of God is not meat and drink but righteousness, peace and joy in the Holy Ghost."	"The kingdom of God is not meat and drink; but righteousness and peace and joy in the Holy Ghost." Rom. 14, 17.

d) Reinheit (das kindliche Herz).

1. *Mod. Paint. II* p. 173: "Blessed are the pure in heart, for they shall see God."	"Blessed are the pure in heart, for they shall see God." Matt. 5, 8.
2. p. 232: Purity: "The river of the water of life."	"And he shewed me a pure river of water of life, clear as crystal, proceeding out of the throne of God and of the lamb." Rev. 22, 1.
3. *Crown of Wild Olive* p. 116: "Except ye be converted and become as little children."	"Except ye be converted, and become as little children, ye shall not enter into the kingdom of Heaven." Matt. 18, 3.

4. "The sucking child shall play by the hole of the asp." "The weaned child shall lay his hand on the cockatrice den."	"And the sucking child shall play on hole of the asp, and the weaned child shall put his hand on the cockatrice den." Isaiah 11, 8.
5. "He has hidden these things from the wise and prudent and has revealed them unto babes."	"I thank thee, O Father, Lord of heaven and earth, because thou hast hid these things from the wise and prudent and hast revealed them unto babes. Matt. 11, 25.
6. "Out of the mouths of babes and sucklings."	Ps. 8, 2. "Have ye never read "Out of the mouths of babes and sucklings thou hast perfected praise." Matt. 21, 16.
7. p. 47: "But in that kingdom, the wolf shall lie down with the lamb, and the fatling with the lion; and a little child shall lead them."	"The wolf also shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid; and the calf and the young lion and the fatling together: and a little child shall lead them." Isaiah 11, 6.

e) Liebe und Friede.

1. *Sesame and Lilies* p. 29: "To play the good Samaritan."	Luke 10, 30 ff.
2. p. 39: "Look after Lazarus at the door-step."	Lazarus . . "desiring to be fed with the crumbs which fell from the rich man's table". Luke 16, 19.
3. *Mod. Paint. V* p. 308: "The washing away of sins . . . the fountain . . . is that of love, not of agony."	"These are they which came out of great tribulation and have washed their robes and made them white in the blood of the Lamb. . . . They shall hunger no more, neither thirst . . . and God shall wipe away all tears from their eyes." Rev. 7, 14-17.
4. p. 314: "The meek shall inherit the earth."	"Blessed are the meek: for they shall inherit the earth." Matt. 5, 5.

II. Sünde und Vergeltung.

1. *Mod. Paint. I* p. 38: "Whether do we trace it most in the cry to the mountains." "Fall on us" and to the hills, "Cover us".

"And said to the mountains and rocks, "Fall on ous. and hide us from the face of him that sitteth on the throne, and from the wrath of the Lamb." Rev. 6, 16. cf. Luke 23, 30.

2. *Mod. Paint. II* p. 277: "Fear . . that calls to the rocks and hides in the dust."

"And said" usw. Rev. 6, 16. Luke 23, 30.

"Enter into the rock and hide thee in the dust, for fear of the Lord and for the glory of his majesty." Isaiah 2, 10.

3. p. 323: "He made his grave with the wicked and with the rich his death."

"And he made his grave with the wicked, and with the rich in his death." Isaiah 53, 9.

4. *Mod. Paint. V* p. 314: "It is the curse of every evil nation and evil creature to eat and not be satisfied. And as there is only one kind of water which quenches all thirst, so there is only one kind of bread which satisfies all hunger, the bread of justice or righteousness."

"Thou shalt eat, but not be satisfied." Mical. 6, 14. "The meek shall eat and be satisfied." Psalm 22, 26. "And Jesus said unto them. I am the bread of life: he that cometh to me shall never hunger; and he that believeth in me shall never thirst." John 6, 35,

5. p. 326: "Of an evil tree men never gathered good fruit."

"Even so every good tree bringeth forth good fruit; but a corrupt tree bringeth forth evil fruit." Matt. 7, 17.

6. p. 331: "The fool hath said in his heart, "There is no God."

"The fool hath said in his heart, There is no God." Psalm 14, 1 und 53, 1.

7. p. 339: Kindred of the earth shall you yourself become; saying to the grave, "Thou art my father"; and to the worm, "Thou art my mother and my sister."

"I have said to corruption, Thou art my father" usw. Job 17, 14.

8. *Pol. Ec. of Art* p. 47: „The winepress of the wrath of God.“	“And the angel thrust in his sickle into the earth, and gathered the vine of the earth, and cast it into the great winepress of the wrath of God.“ Rev. 14, 19.
9. p. 74: “But we should have no mercantile catastrophes . . . if we only read often, and took to heart, those plain words: — Yea, also, because he is a proud man, neither keepeth at home, who enlargeth his desire as hell, and cannot be satisfied, — Shall not all these take up a parable against him, and a taunting proverb against him, and say, “Woe to him that increaseth that which is not his: and to him that ladeth himself with thick clay“ usw.	Habakkuk 2, 5. 6. Hab. 2, 13.
10. p. 79: “Better it were that the day had perished wherein we were born, and the night in which it was said, there is a child conceived.“	“Let the day perish wherein I was born, and the night in which it was said, There is a man child conceived.“ Job. 3, 3.
11. *Unto this Last* p. 141: “Lying image of prosperity set up on Dura's plains.“	“Nebuchadnezzar the king made an image of gold . . .; he set it up on the plain of Dura, in the province of Babylon.“ Dan. 3, 1.
12. “Purchase pieces of potters' fields.	“The potters' field.“ Matt. 27, 7.
13. p. 145: “The getting of treasures by a lying tongue is a vanity tossed to and fro of them that seek death.“	„The getting of treasures by a lying tongue is a vanity tossed to and fro of them that seek death.“ Prov. 21, 6.
14. “Treasures of wickedness profit nothing: but justice delivers from death.“	“Treasures of wickedness profit nothing; but righteousness delivereth from death.“ Prov. 10, 2.

15. "He that oppresseth the poor to increase his riches shall surely come to want."

"He that oppresseth the poor to increase his riches, and he that giveth to the rich shall surely come to want." Prov. 22, 16.

16. "Rob not the poor, because he is poor; neither oppress the afflicted in the place of business. For God shall spoil the soul of those that spoiled them."

"Rob not the poor, because he is poor; neither oppress the afflicted in the gate: For the Lord will plead their cause and spoil the soul of those that spoiled them." Prov. 22, 22. 23.

17. p. 146: "The rich and the poor have met. God is their maker." "The rich and the poor have met. God is their light."

„The rich and the poor meet together: the Lord is the maker of them all." Prov. 22, 2.

18. p. 175: "The father . . . turning bread into stones, and who, if you ask him for a fish" usw.

"Or what man is there of you, whom if his son ask bread, will he give him a stone. Or if he ask a fish, will he give him a serpent." Matt. 7, 9.

19. "The vision of the Great Measure."

Zech. 5, 5-11.

20. "The bargain of the poor of the Flock" or "flock of slaughter."

"And it was broken in that day: and so the poor of the flock that waited upon me knew that it was tho word of the Lord." Zech. 11, 11.

"We are accounted as sheep for the slaughter." Rom. 9, 36.

21. p. 178: "He that gathereth not, scattereth."

"He that is not with me is against me; and he that gathereth not scathereth abroad." Matt. 12, 30.

22. "Lifted up their souls to vanity."

„Who hath not lifted up his soul unto vanity." Psalm 24, 4.

23. p. 181: „Ephriam feedeth on wind and followeth after the East Wind; or that which is not."

"Wilt thou set thine eyes upon that which is not." Prov. 23. 5.

24. p. 184: "You shall each reap what you have sown."

"For whatsoever a man soweth, that shall he also reap." Gal. 6, 7.

25. p. 186: "The people cry for their meat to the Lord of Multitudes, kept back by fraud."

"Behold the hire of the labourers who have reaped down your fields, which is of you kept back by fraud. And the cries of them which have reaped are entered into the ears of the Lord of Saboath." James V, 4.

26. p. 193: "Where the wicked cease-not from trouble, but from troubling-and the weary are at rest."

"There the wicked cease from troubling: and there the weary be at rest." Job 3, 17.

27. *Sesame and Lilies* p. 19: "Puffed up."

"Charity vaunteth not itself, is not puffed up." I. Cor. 13, 4.

28. p. 20: "False teachers who have taken away the key of knowledge, yet entered not in themselves."

„Woe unto you, lawyers! for ye have taken away the key of knowledge: ye entered not in yourselves and them that were entering in ye hindered." Luke 12, 52.

29. "Take him and bind him hand and foot and cast him out."

"Bind him hand and foot and take him away, and cast him into outer darkness." Matt. 22, 13.

30. p. 70: "Sharp arrows of the mighty — coals of juniper."

"Sharp arrows of the mighty with coals of juniper." Psalm 120, 4.

31. *Crown of Wild Olive* Pref. p. 10: „The work of Death which is sin, and has for its wages Death itself."

"For the wages of sin is death." Rom. 6, 23.

32. p. 12: "What a man soweth that shall he also reap or others" usw.

"For whatsoever a man soweth that shall he also reap." Gal. 6, 7.

33. "After all those things do the Gentiles seek."

"For after all those things do the Gentiles seek." Matt. 6, 3.

34. p. 26: Children sitting in the market-place, who indeed cannot say to you "We have piped unto you, and ye have not danced" : but eternally shall say to you, "We have mourned unto you, and ye have not lamented."

"But whereunto shall I liken this generation? It is like unto children sitting in the markets and calling their fellows and saying. We have piped unto you, and ye have not danced; we have mourned unto you, and ye have not lamented." Matt. 11, 16. 17.

35. p. 34: "The rust of your gold and silver shall be a witness against you, and shall eat your flesh as it were fire."

„Your gold and silver is cankered; and the rust of them shall be a witness against you, and shall eat your flesh as it were fire." James 5, 2.

36. p. 41: "Depart from me ye that work iniquity."

„Depart from me, ye that work iniquity." Matt. 7, 23.

37. p. 43: "Take God's name in vain."

"Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain." Deuter. 5, 11.

38. p. 47: "The words they speak are all bitterness," "the poison of asps is under their lips."

"The poison of asps is under their lips: Whose mouth is full of cursing and bitternes: their feet are swift to shed blood: destruction and misery are in their ways: And the way of peace have they not known: There is no fear of God before their eyes." Rom. 3, 13-18.

39. "There is death in the looks of men." "Their eyes are privily set against the poor."

"His eyes are set privily against the poor." Psalm 10, 8.

40. "There is death in the steps of men: "their feet are swift to shed blood."

Siehe No. 38.

41. p. 49: "The winepress of the wrath of God."

Rev. 14, 19.

42. p. 59: "Thou when thou prayest shalt not be as the hypocrites are; for they love to pray" usw.

Matt. 23, 1 ff.

43. p. 62: "So that whatever contended against their religion, — to the Jews a stumbling-block, — was, to the Greeks — Foolishness.

"But we preach Christ, unto the Jews a stumbling-block, and unto the Greeks foolishness." I. Cor. 1, 23.

III. Die Natur in der Bibel.

a) Tierleben.

1. *Mod. Paint. II* p. 247: "Creatures who sow not, nor reap, nor gather into barns, for their Heavenly father feedeth them."

"Behold the fowls of the air: for they sow not, neither do they reap, nor gather into barns; yet your heavenly Father feedeth them." Matt. 6, 26.

2. p. 323: "Where the foxes have holes and the birds of the air have nests."

"The foxes have holes, and the birds of the air have nests; but the Son of man hath not where to lay his head." Matt. 8, 20.

3. *Mod. Paint. V* p. 100: "Leagued Leviathans of the Sea of Heaven, out of their nostrils goeth smoke and their eyes are like the eyelids of the morning."

"By his neesings a light doth shine, and his eyes are like the eyelids of the morning. Out of his mouth go burning lamps, and sparks of fire leap out. Out of his nostrils goeth smoke, as out of a seething pot or caldron. Job. 41, 19-21.

4. p. 292: "Thou brakest the heads of the dragons in the waters."

"Thou didst divide the sea by thy strength: thou brakest the heads of the dragon in the waters." Psalm 74, 13.

5. "Thou brakest the head of the dragon, and gavest him to be meat to the Ethiopian people."

"Thou brakest the heads of leviathan in pieces and gavest him to be meat to the people inhabiting the wilderness." Psalm 74, 14.

6. p. 293: "Sharp stones are under him, he laugheth at the shaking of a spear."

"Darts are counted a stubble: he laugheth at the shaking of a spear. Sharp stones are under him." Job. 41, 29, 30.

7. p. 296: „His bones are like solid pieces of brass; his bones are like bars of iron: by his neesings a light doth shine.

"His bones are as strong pieces of brass: his bones are like bars of iron." Job. 40, 18.

"By his neesings a light doth shine." Job. 41, 18.

8. *Pol. Ec. of Art* p. 13: "Be ye not as the horse or as the mule which have no understanding."	"Be ye not as the horse or as the mule which have no understanding. Psalm 32, 9.
9. *Sesame and Lilies* p. 45: "The path which no fowl knoweth and which the vultures eye hath not seen."	"There is a path which no fowl knoweth and which the vulture's eye hath not seen." Job. 28, 7.
10. p. 71: "These are scattered on the hills, as sheep having no shepherd."	"He was moved . . because . . they were scattered abroad, as sheep having no shepherd." Matt. 9, 36.
11. p. 78: "Take us the foxes, the little foxes" usw.	"Take us the foxes, the little foxes that spoil the vines: for our vines have tender grapes." Solomon's Song. 2, 15.
12. p. 79: "Foxes have holes and the birds" usw.	Siehe No. 2.
13. *Crown of Wild Olive* p. 25: "Foxes and birds had homes, but He none."	Siehe No. 2.
14. p. 67: "Perdrix fovit quae non peperit."	"As the partridge, fostering what she brought not forth, so he that getteth riches, not by right, shall leave them" usw. Jerem. 17, 11.

b) Pflanzenwelt.

1. *Mod. Paint. III* p. 67: "The shadow thereof was good."	"They sacrifice upon the tops of mountains, and burn incense upon the hills, under oaks and poplars and elms, because the shadow thereof is good." Hosea 4, 13.
2. p. 215: "He maketh grass to grow upon the mountains."	"Who covereth the heaven with clouds, who prepareth rain for the earth, who maketh grass to grow upon the mountains." Psalm 146, 8.
3. p. 218. "Consider the lilies of the field."	"Consider the lilies of the field, how they grow." Matt. 6, 28.

4. "A bruised reed shall He not break: the smoking flax shall He not quench."	"A bruised reed shall he not break, and smoking flax shall he not quench." Isaiah 42, 3 und Matt. 12, 20.
5. "A line of flax and a measuring reed." Vgl. auch p. 292.	"With a line of flax in his hand, and a measuring reed." Ezekiel 40, 3 und Matt. 6, 28.
6. *Mod. Paint. V* p. 212: "Neither of a bramble bush gather they grapes."	"Nor of a bramble bush gather they grapes." Luke 7, 44.
7. p. 229: "Thorns also and thistles shall it bring forth."	"Thorns also and thistles shall it bring forth." Gen. 3, 18.
8. *Pol. Ec. of Art* p. 64: "Let thistles grow instead of wheat and cockle instead of barley." Job. 31, 40.	Dasselbe. Job. 31, 40.
9. *Sesame and Lilies* p. 23: "Break up your fallow ground and sow not among thorns."	"Some fell among thorns." Matt. 13, 7.
10. Überschrift zu *"Lilies"*: "As the lily among thorns, so is my love among the daughters."	Dasselbe. Solomon's Song 2, 2.
11. p. 77: "Come, thou south, and breathe upon my garden, that the spices of it may flow out.	"Awake, O north wind; and come, thou south; blow upon my garden, that the spices thereof may flow out." Sol. Song 4, 16.
12. p. 78: "Ready to go down to see the fruits of the valley, to see whether the vine has flourished, and the pomegranate budded."	"I went down into the garden of nuts, to see the fruits of the valley, and to see whether the vine flourished, and the pomegranates budded." Sol. Song. 6, 11.
13. *Crown of Wild Olive* p. 27: "Son, go work to-day in my vineyard."	"Son, go work to-day in my vinegard." Matt. 21, 28.
14. p. 35: "The contest with thorn and thistle."	Siehe No. 7.

c) Erde, Berge, Felsen, Steine.

1. *Mod. Paint. III.* Berge Sinai, Horeb, Hor, Nebo, Judea mountains, Capernaum, Tabor, Olivet usw.

2. *Mod. Paint. IV* p. 85: "Let the waters . . . and let the dry land appear." His hands prepared the dry land.

"And God said Let the waters under the heaven be gathered together unto one place, and let the dry land appear." Gen. 1, 9.

3. p. 86, Note: "Surely the mountain falling cometh to nought and the rock is removed out of his place."

"And surely the mountain falling cometh to nought, and the rock is removed out of his place." Job 14, 18.

4. p. 296: "Stones — the symbolism of the hard heart and the unfatherly gift."

"Or what man is there of you, whom if his son ask bread; will he give him a stone?" Matt. 7, 9.

5. p. 308: "Rough valley, neither eared nor sown."

"And the elders of the city shall bring down the heifer unto a rough valley, which is neither eared nor sown." Deut. 21, 4.

6. "Among the stones of the stream is thy portion: they, they are thy lot."

Dasselbe. Isaiah 57, 6.

7. p. 309: "Neither shalt thou be afraid . . .; for thou shalt be in league with the stones of the Field."

"Neither shalt thou be afraid of the beasts of the earth. For thou shalt be in league with the stones of the field." Job 5, 23.

8. p. 334: "The hills from whence cometh his help."

"I will lift up mine eyes unto the hills, from whence cometh my help." Psalm 121, 1.

9. "Idol sacrifice upon every high hill and under every green tree."

"Enflaming yourselves with idols under every green tree." Isaiah 57, 5.

"Hast thou seen that which backsliding Israel has done? she is gone upon every high mountain."

10. p. 335: "The mountain of the Lord's house is established above the hills."

"The mountain of the Lord's house shall be established in the top of the mountains, and shall be exalted above the hills." Isaiah 2, 2. Micah 4, 11.

11. "Hear, oh ye mountains, the Lord's controversy."

"Hear ye, O mountains, the Lord's controversy." Micah 6, 2.

12. "The mountains shall bring peace to the people and the little hills righteousness."

"The mountains shall bring peace to the people and the little hills, by righteousness." Psalm 72, 3.

13. p. 368: "Escape to the mountain." "I cannot escape to the mountain, lest some evil take me."

"Escape to the mountain, lest thou be consumed." Gen. 19, 17.

"And I cannot escape to the mountain, lest some evil take me, and I die." Gen. 19, 19.

14. "I will lift up mine eyes unto the hills, from whence cometh mine help."

"I will lift up mine eyes unto the hills, from whence cometh my help." Psalm 121, 1.

15. *Mod. Paint. V* p. 1: "To dress it and to keep it."

"And the Lord took the man, and put him into the garden of Eden to dress it and to keep it." Gen. 2, 15.

16. *Sesame and Lilies.* Überschrift zu Sesame: *ἐξ αὐτῆς ἐξελεύσεται ἄρτος* usw.

"As for the earth . . . the stones of it: it hath dust of gold." Job 28, 5. 6.

17. p. 59: "Roof and fire are types only of a nobler shade and light, — shade as of a rock in a weary land, and light as of the Pharos in a stormy sea."

"As rivers of water in a dry place, as the shadow of a great rock in a weary land." Isaiah 32, 2

18. p. 71: "The mountains that sustain your island throne — . . . remain for you without inscription; altars built, not to, but by, an Unknown God."

"I found an altar with this inscription", "To the Unknown God" usw. Acts 17, 23.

19. p. 79: "The stones cry out against you, that they are the only pillows where the Son of Man can lay his head."

"Foxes" usw. Vgl. III. a No. 2.

d) Naturphenomena. Himmel, Meer, Sturm, Wind usw.

1. *Mod. Paint. II* p. 318: "Who is she that looketh" usw. "Who is she that looketh forth as the morning, fair as the moon, clear as the sun, and terrible as an army with banners." Sol. song. 6, 10.

2. *Mod. Paint. III* p. 67: "The wind hath bound them up in her wings and they shall be ashamed because of their sacrifices." Dasselbe. Hosea 4, 19.

3. *Mod. Paint. IV* p. 79: The Firmament. Heaven. "God said Let there be an expansion in the midst of the waters, and God called the expansion Heaven." "And God said: Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters." Gen. 1, 6. "And God called the firmament Heaven." Gen. 1, 8.

4. p. 80: "Behold he cometh with clouds and every eye shall see him." "Behold he cometh with clouds and every eye shall see him." Rev. 1, 7.

5. "Then shall they see the son of Man coming in the clouds of heaven, with power and great glory." Dasselbe. Matt. 24, 30.

6. "He bowed the heavens also and came down." Dasselbe. Psalm 18, 9.

7. "He made darkness pavilions round about him, dark waters and thick clouds of the skies." "He made darkness his secret place; his pavilion round about him were dark waters and thick clouds of the skies." Psalm 18, 11.

8. "Thy mercy, Oh Lord, is in the heavens, and thy faithfulness reacheth unto the clouds." Dasselbe. Psalm 36, 6.

9. "His excellency in over Israel, and his strength is in the clouds." Dasselbe. Psalm 68, 34.

10. "The clouds poured out water, the skies sent out a sound, the voice of the thunder was in heaven." "The clouds poured out water; the skies sent out a sound: Shine arrows also went abroad. The voice of thy thunder was in the heaven." Psalm 77, 16. 17.

11. "Clouds and darkness are round about him, righteousness and judgment are the habitation of his throne; the heavens declare his righteousness, and all the people see his glory."	"Clouds and darkness... throne." Psalm 97, 2. "The heavens . . . glory." Psalm 97, 6.
12. p. 83: "The earth shook, the heavens also dropped at the presence of God."	"The earth trembled, and the heavens dropped, the clouds also dropped water. The mountains melted from before the Lord." Judges 5, 45. vgl. Psalm 68, 8.
13. p. 81: "In them hath he set a tabernacle for the sun."	Dasselbe. Psalm 19. 4.
14. "Swear not, neither by heaven, for it is God's throne; nor by the earth, for it is his footstool."	"Swear not at all : neither by Heaven; for it is God's throne. Nor by the earth; for it is his footstool." Matt. 5, 34. 35.
15. p. 90: "Deep calleth unto deep."	"Deep calleth unto deep at the noise of thy water spouts." Psalm 42, 7.
16. *Mod. Paint.* p. 105: "The heavenly scroll."	"The heavens shall be rolled together as a scroll." Isaiah 34, 4.
17. p. 135: "The spreadings of the clouds."	"Also can any understand the spreadings of the clouds." Job 36, 29.
18. "For by them judgeth he the people; he giveth meat in abundance. With clouds he covereth the light."	Dasselbe. Job 36, 31. 32.
19. "The great rain of his strength."	"For he saith to the snow, Be thou on the earth; likewise to the small rain, and to the great rain of his strength." Job 37, 6.
20. p. 137: "He casteth forth his ice like morsels. Who can stand before his cold?"	Dasselbe. Psalm 147, 17.
21. p. 138: "The fountains of the great deep."	"The same day were all the fountains of the great deep broken up and the windows of heaven were opened." Gen. 7, 11.

22. p. 142: Trockenheit — Dürre. Tau — Feuchtigkeit. — Hosea 13, 5 ff. Hosea 14, 4-6.

23. Psalm 72 (6-16) Regen, Meere, Wüste, Berge.

24. p. 145 ff.: Psalm 19. — "The heavens declare the glory of God" usw.

25. p. 206: "The sun hurt them not by day, nor the moon by night, the earth opened no more her jaws unto the pit." — "The sun shall not smite thee by day nor the moon by night." Psalm 121, 6.

26. *Sesame and Lilies* p. 20: "Clouds, these, without water." — "Clouds they are without water, carried about of winds." Jude Vers 12.

27. *Crown of Wild Olive* p. 46: "The sun is set like a strong man to run his course — rejoiceth" usw. — "In them hath he set a tabernacle for the sun, Which is as a bridegroom, coming out of his chamber, and rejoiceth as a strong man to run a race." Psalm 19, 4-5.

e) Farbe.

1. *Mod. Paint. IV* p. 50: "Though thy sins be scarlet" — "Though your sins be as scarlet, they shall be as white as snow." Isaiah 1, 18.

2. "Leprosy white a snow." — "Leprous as snow." Exodus 4, 6. "Leprous, white as snow." Numbers 12, 10.

3. "She is not afraid of the snow for her household, for all her household are clothed in scarlet." — Dasselbe. Prov. 31, 21.

4. "Ye daughters of Israel, weep over Saul who clothed you in scarlet." — Dasselbe. II Samuel 1, 24.

5. "Babylon arrayed in purple and scarlet." — "The merchandise of gold, and silver and precious stones and pearls, and fine linen, and purple and silk and scarlet." Rev. 18, 11.

6. "Purple and fine linen of the high priest."	"And they shall take gold and blue, and purple, and scarlet, and fine linen. And they shall make the ephod." Exod. 28, 5. 6.

f) Der Mensch.

1. *Mod. Paint. II* p. 266: "The Adamite fall." "The Adamite curse."	Gen. 3, 1-6.
2. *Mod. Paint. IV* p. 86: "The Adamite curse." "Dust thou art."	"For dust thou art, and unto dust shall thou return." Gen. 3, 19.
3. *Mod. Paint. V* p. 192: "In his own image." "After his likeness."	"So God created man in his own image, in the image of God created he him." Gen. 1, 27.
4. p. 254: "The vile person shall no more be called liberal, nor the churl said to be bountiful."	"The vile person shall be no more called" usw. Isaiah 32, 5.
5. *Pol. Ec. of Art.* p. 5: "She riseth while it is yet night and giveth meat to her household and a portion to her maidens."	Dasselbe. Prov. 31, 15.
6. "She maketh coverings of tapestry, her clothing is silk and purple."	Prov. 31. 22.
7. "Strength and honour are in her clothing, and she shall rejoice in time to come."	Prov. 31, 14.
8. *Unto this Last* p. 41: "The wife — the vine (for cheering) . .: the children — olive-branch (for praise)."	"Thy wife shall be as a fruitful vine by the sides of thine home, thy children like olive plants round about thy table." Psalm 128, 3.
9. *Sesame and Lilies* p. 41: "As the fallen kings of Hades meet the newly fallen saying: Art thou also become weak as we — art thou also become one of us?"	"All they shall speak and say unto thee: Art thou also become weak as we? art thou become like unto us?" Isaiah 14, 10.
10. p. 44: "Whether you can verily say to this man 'Go', and he goeth, and to another 'Come' and he cometh."	"And I say unto one, 'Go', and he goeth; and to another 'Come' and he cometh." Luke 7, 8.

11. p. 73: "And when she is known, as He Himself once was, in breaking of bread."

"He took bread, and blessed it and brake it and gave to them. And their eyes were opened and they knew him." Luke 24, 30. 31.

12. *Crown of Wild Olive* p. 35: "In the sweat of thy face thou shalt eat bread."

Dasselbe. Gen. 3, 19.

IV. Gott als Vater, Führer, Tröster, Eingeber guter Gedanken.

1. *Mod. Paint. II* p. 268: "The gift of God's" unchangeable mercy. "I will give unto this last even as unto thee."

"I will give unto this last even as unto thee." Matt. 20. 14.

2. *Mod. Paint. V* p. 152: "Helpful, helpful, helpful, Lord God of Hosts."

"Holy, holy, holy is the Lord of hosts." Isaiah 6, 3.

3. p. 193: "God is love . . . God is just. But His thoughts are not our thoughts."

"For my thoughts are not your thoughts, neither are your ways my ways, saith the Lord." Isaiah 55, 8.

4. p. 308: "The fountain in which sins are indeed to be washed away, is that of love, not of agony."

"These are they which came out of great tribulation, and have washed their robes and made them white in the blood of the Lamb. . . . . They shall hunger no more, neither thirst . . . and God shall wipe away all tears from their eyes." Rev. 7, 14-47.

5. p. 339: "To hear another voice than that of the grave, saying." "My brother, and sister, and mother."

"Behold my mother and my brethren! For whosoever shall do the will of God, the same is my brother, and my sister, and mother." Mark. 3, 35.

6. *Pol. Ec. of Art.* p. 23: "I will guide thee with mine eyes."

Dasselbe. Psalm 32, 8.

V. Charaktere der Bibel.

1. *Mod. Paint. II* p. 247: "Solomon made silver to be in Jerusalem as stones. Christ had not where to lay his head."	"And the king made silver to be in Jerusalem as stones." I. Kings 10, 27. Vgl. III. a No. 2.
2. p. 265: "The weak presence of Paul."	"For his letters, say they, are weighty and powerful; but his bodily presence is weak, and his speech contemptible." II. Corinth. 10, (10).
3. "The fair and ruddy countenance of David."	"Now he was ruddy, and withal of a beautiful countenance, and goodly to look to." I. Samuel 16, 12.
4. p. 267: "David ruddy and of a fair countenance with the brook stone of deliverance in his hand."	Vgl. No. 3. "And chose him five smooth stones out of the brook." I. Sam. 17, 40.
5. "David leaning on the old age of Barzillai."	"Barzillai the Gilead. I. Kings 2, 7.
6. *Mod. Paint. III* p. 165: "Angels appearing to Jacob, Abraham, Joshua, Manoah."	
7. p. 187: Moses, Elijah, Aaron Jephtha's daughter.	
8. p. 206: "Rachel and Leah — types of active and contemplative life.	Gen. 29.
9. *Unto this Last* p. 176 "David counting the price of water by the gate of Bethlehem."	"And David longed, and said: O that one would give me drink of the water of the well of Bethlehem, which is by the gate" usw. II. Samuel 23, 15.
10. p. 182: "The Ezekiel vision."	"And I saw vision of God", usw. Ez. 1, 1 ff.
11. *Sesame and Lilies* p. 16: The office of Peter. "I will give unto thee the keys."	"Thou art Peter, and upon this rock I will build my church. And I will give unto thee the keys of the kingdom of heaven." Matt 16, 18. 19.

12. p. 56: "Moses the Lawgiver of all the Earth."	Exod. 20.
13. p. 78: Magdalene. "Did you ever hear, not of a Maude, but a Madeleine, who went down into her garden in the dawn, and found" usw.	John. 20, 14 ff.
14. *Crown of Wild Olive* p. 44: "The child of David, of Jeroboam, Barzillai."	
15. p. 57: Jakob. "How dreadful is this place; surely this is none other than the house of God, and this is the gate of heaven."	"And he was afraid, and said." "How dreadful in this place! this is none other but the house of God, and this is the gate of heaven." Gen. 28, 16. 17.

Namen für Gott.	Für Christus.
Divine Power, Creator, Diety, Being, Heavenly King, Heavenly Father, Giver of all Gifts, the Governor, The Great Architect, The Divine Master, The Maker of things and of men, Lord God of Hosts, Lord of Multitudes.	The Helpful One and the Just, The Lord of Life, The Prince of Peace, The Just Judge of all the world, One, He, The Son of Man, The Master, The Headstone of the Corner (Psalm 118, 22), The Eternal Priest, Lawgiver and Saviour, The Crucified, Son of God, Redeemer, The Holy One, The Rejected One, His name who leads the armies of Heaven is Faithful and True.

Hinsichtlich der Verbindung und des Aufbaus solcher Zitate und Anspielungen mögen hier einige Stellen angegeben werden, wo der Einfluß der Bibel ganz offensichtlich ist. Solche nenne ich daher

Biblische Stellen.

I. Mod. Paint. II Part. III Ch. XIV § 10.

"*David, ruddy and of a fair countenance, with the brook stone of deliverance in his hand,* is not more ideal than *David le-*

aning on the old age of Barzillai returning chastened to his kingly home. And *they who are as the angels of God in heaven,* yet cannot be conceived as so assimilated that their different experiences and affections upon earth shall then be forgotten and effectless: *the child taken early to his place* cannot be imagined to wear there such a body, nor have such thoughts, *as the glorified apostle who has finished his course and kept the faith on earth.* And so whatever perfections and likenesses of love we may attribute to either the tried or the crowned creatures, there is the difference of *the stars of glory* among them yet; differences of *original gifts,* though not *occupying till their Lord come, different dispensations of trial and trust,* of *sorrow and support,* both in their own inward, variable hearts, and in their positions of exposure or of peace, of *the gourd's shadow and the smiting sun, of calling by heat of day or eleventh hour, of the house unroofed by faith, and the clouds opened by revelation:* differences in warning, *in mercies, in sicknesses, in signs, in time of calling to account;* alike only they all are by *that which is not of them,* but the *gift of God's unchangeable mercy, "I will give unto this last even as unto thee."*

2. Modern Painters II Part. III Sect. I Ch. XIV § 28—29.

And so among the children of God, while there is always that fearful and bowed apprehension of his majesty, and that sacred dread of all offence to him, which is *called the Fear of God,* yet of real and essential fear there is not any, but clinging of confidence to him *as their Rock, Fortress and Deliverer, and perfect love, and casting out of fear,* so that it is not possible that while the mind is rightly bent on him, there should be dread of anything either earthly or supernatural, and the more dreadful seems the height of his majesty, the less fear they that *dwell in shadow of it ("Of whom shall I be afraid?"),* so that they *are as David was, devoted to his fear;* whereas, on the other hand, those who, if they may help it, never conceive of God, but thrust away all thought and memory of him, and in his real terribleness and omnipotence fear him not nor know him, yet are of real, acute, piercing and ignoble fear, haunted for evermore; fear inconceiving and desperate, *that calls to the rocks,* and *hides in the dust;* and hence the peculiar baseness of the expression of terror, a baseness attributed to it in all times, and among all nations, as of a passion atheistical, brutal

and profane. So also it is always joined with ferocity, which is of all passions the least human; for of sensual desires there is licence to men, as necessity; and of vanity there is intellectual cause, so that when seen in a brute it is pleasant, and a sign of good wit; and of fear there is at times necessity and excuse, as being allowed for prevention of harm; but of ferocity there is no excuse nor palliation, but it is pure essence of tiger and demon, and it casts on the human face *the paleness alike of the horse of Death, and the ashes of Hell.*"

Ruskin hatte sich zur Zeit der Vorbereitung des II. Bandes von Mod. Painters viel mit B. Hookers „Ecclesiastical Polity" beschäftigt und dieses spiegelt sich im Stil dieses Bandes wieder (s. Biblische Stellen). Glücklicherweise kommt es sonst in keinem anderen Werke vor. Durch Nachahmung des veralteten Stils wurde die Sprache steif, unnatürlich, trocken (viele Substantiva) und unklar. Charakteristika des veralteten Stils:

1. Länge und Zahl der Erweiterungen (siehe Beispiel 2):

Apprehension — that fearful and bowed, of his majesty.

Dread — that sacred, of all offence to him, which is called the Fear of God.

Fear — real and essential. Clinging — of confidence to him as their Rock . . .

Casting — out, of fear, so that it is not possible. . . . there should be dread of any thing either earthly or supernatural.

2. Zahl der substantivischen Verbindungen: children of God, apprehension of majesty, dread of offence, Fear of God, clinging of confidence, casting out of fear, dread of anything, height of majesty, shadow of it, thought and memory of him, baseness of the expression of terror, baseness of a passion, licence of desire, cause of vanity, sign of wit, necessity and excuse of fear, prevention of harm, palliation and excuse of ferocity, essence of tiger and demon, paleness of the horse of Dath and the ashes of Hell.

3. Alte Verbindungen: And so : yet : so that : whereas : so also : and hence.

4. Veralteter Gebrauch gewisser Wörter: if they may (= can) help it : rightly bent out him (= in the right way bent, fixed on him) : conceive of God (= imagine God) : thrust away fear (= overcome fear) : in all times (= at all times) : a brute (= an animal) : pleasant (= pleasing) : good wit (= good breeding,

instinct) : terribleness (= awfulness) : inconceiving (= fruitless, unprofitable).

5. Stellung der Wörter: Yet of real and essential fear there is not any; the more dreadful seems the height . . the less fear they; fear him not nor know him; are of fear haunted; fear inconceiving and desperate; as of a passion atheistical; which is of all passions the least human; for of sensual desire there is . . and of vanity there is . . . and of fear there is . .

6. Elliptische Wendungen: as necessarily : as being allowed.

2. Andere Einflüsse.

In Mod. Painters Bd. I und II hat Ruskin viel im äußeren Aufbau, das an John Locke erinnert. Das Werk wird sorgfältig gegliedert in Teile, Abschnitte, Kapitel, Paragraphen (Parts, Sections, Chapters, Paragraphs). In einer "Synopsis of Contents" wird dann der Inhalt eines jeden Teils angegeben, und in dem Werke selbst steht jedesmal oben in kleinem Druck auf der rechten Seite im Anfang jedes Paragraphs dessen Inhalt (vgl. Locke "Essay concerning Human Understanding"). Daß er auch viele Gedanken Lockes für seine Ausführungen verwertet hat, ist auch außer Frage.

Lock's "Essay"	
Bk. II Ch. XXI: Of power.	Mod. Paint. I Sect. III: Of Power.
Bk. II: Of Ideas Ch. XXV of Relation.	Mod. Paint. I Sect. I Ch. VII: Of Ideas of Relation.
Bk. IV: Of Knowledge and Opinion Ch. V of Truth.	Mod. Paint. I Pt. I Sect. I Ch. V: Of Ideas of Truth.
Bk. II: Of Ideas Ch. XVII of Infinity.	Mod. Paint. I Pt. II Ch. V: Of Infinity.

Auch zitiert er Locke als Autorität (M. P. I p. 11, 46, 60, 61, 62), aber in stilistischer Hinsicht läßt sich wenig von dem Einfluß dieses nüchternen Denkers spüren und schon in Mod. Painters III gibt Ruskin die strenge Einteilung auf und geht seinen eigenen Weg, obgleich die Ideenlehre Lockes noch für ihn maßgebend ist. Aber nicht zu unterschätzen ist der Einfluß Burkes (Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful) sowohl für seine Ausführungen — Zitate M. P. I p. 208, 38, 16; M. P. V Sect. II Ch. III: Of the Sublime.

Burke's "Essay"	
Sect. V: Power.	Mod. Paint. I (s. oben): Of Power.
„ VIII: Infinity.	Mod. Paint. II Ch.V: Of Infinity.
„ IX: Succession and Uniformity.	Ruskins Laws (Elements of Drawing and Perspective).
„ XII: Difficulty.	Mod. Paint. I Ch. III § 5: Conquering difficulties (oben angegeben).
„ XIV: Light, Light in Building, Colour.	Mod. Paint. Pt. III.
Part IV Lect. II: Association.	"Ideas of Relation".
Sect. XXIII: Varition.	Ruskins Law of Contrast usw. (Elements of Drawing usw.).

und, wohl nicht immer bewußt, für seinen Stil.

1. Burke: The Sublime VI. Obscurity, Privation. Ruskins Anwendung von düsteren, abschreckenden Bildern, worin die Dunkelheit, der Tod, die Verwüstung eine Rolle spielen.

2. Burke: The Sublime VII and VIII. Vastness, greatness of Dimension, Infinity. Ruskins Vorliebe für leidenschaftliche, heroische Bilder, die die Unendlichkeit der Zeit, der Zahl und des Raumes andeuten.

3. Burke: The Sublime (Magnificence). Ruskins Beschreibungen (Venedig in Mod. Paint., Verona in Pol. Ec.) in aller Farbenpracht und allem Glanz wie von Gold und Edelsteinen — Sonnenschein, Lichtreflexe, Meeresspiel.

4. Burke: Part V Sect. VII. How words influence the Passions (War, death, famine — God, angels, devils, heaven, hell — diese Art Wörter sind oft von Ruskin angewandt. Hier zitiert Burke Miltons "A universe of death". Dieses Bild in seiner Ungeheuerlichkeit echt Miltons'cher Art gibt Ruskin in fast gleichen Ausdrücken mit Hinzufügung des blendend weißen Lichts (Dantes "in bianco aspetto di cilestro"; vgl. M. P. II Sect. II Ch. III). Siehe Aufbau der Paragraphen I. No. 24.

Ruskin hat auch Stellen, die uns an den schweren, pompösen Stil Johnsons erinnern. Mod. Painters IV p. 133: "It has, indeed, been the endeavour of some geologists to prove that destruction and renovation are continually proceeding simultaneously in mountains as well as in organic creatures; that while existing eminences are being slowly lowered, other, in order to supply their place, are being slowly elevated" usw., wo vor allem die Wahl von Wörtern lateinischen Ur-

sprungs auffällt. So auch M. P. IV p. 125 § 7; M. P. V p. 151 § 4 Schluß. Auch wendet er diesen Stil in ironischer Ausdrucksweise an. Sesame and Lilies p. 34: "You fill the quietude of their valleys with gunpowder blasts, and rush home, red with cutaneous eruption of conceit and voluble with convulsive hiccough of self-satisfaction." Crown of Wild Olive, Preface p. 5: "By way of making this two feet depth of freehold land more expressive of the dignity of an establishment for the sale of spirituous liquors"; "a protective receptacle of refuse." Was seine Ironie betrifft, so sehen wir dabei deutlich den Einfluß Popes. Wie Pope wendet er sich in der Hauptsache gegen die Dummheit, den Stumpfsinn und die kurzsichtige Beschränktheit seiner Landsleute, worin mehr als irgendwo anders ihre Fehler begründet liegen (vgl. "Dunciad"). Die Kraft der Wirkung liegt wie bei Pope in dem geschickten, geistreichen Hieb, den er dem Gegner versetzt (vgl. Unto this Last, „Qui Judicatis Terram" p. 159, „Those magnificent lines of Pope" und „Ad Valorem" p. 172, wo er uns zeigt, was für ihn bei Pope vorbildlich gewesen ist).

Beispiele.

Pol. Ec. of Art. p. 73: "With hope always to pull wisdom through some new-shaped slit in a ballot-box, and to drag prosperity down out of the clouds along some new knot of electric wire." p. 76: "Of course, if we had wit, we would use it for the good of our fellow-creatures. But we haven't wit. Of course, if we had influence with the bishops, we would use it for the good of the Church; but we haven't any influence with the bishops. Of course, if we had political power, we would use it for the good of the nation; but we have no political power; we have no talents entrusted to *us* of any sort or kind. It is true we have a little money, but the parable can't possibly mean anything so vulgar as money; our money's our own" p. 56: "I know there are many political economists, who would rather leave a bag of gold on a garret-table, than give a porter sixpence extra to carry it downstairs."

Unto this Last p. 161: "The writings which we (verbally) esteem as divine, . . . whenever they speak of riches absolute, and poverty absolute, declare woe to the rich, and blessing to the poor. Whereupon we forthwith investigate a science of becoming rich, as the shortest road to national prosperity."

Essay IV. Ad Valorem p. 162 ff., wo er die Lehren J. S. Mills und Ricardos ironisch abtut.

Sesame and Lilies p. 30: "If public libraries were half as costly as public dinners, or books cost the tenth part of what bracelets do, even foolish men and women might sometimes suspect there was good in reading, as well as in munching and sparkling." . . . "We call ourselves a rich nation, and we are filthy and foolish enough to thumb each other's books out of circulating libraries." p. 33: "If you heard that all the Titians in Europe were made sandbags to-morrow on the Austrian forts, it would not trouble you so much as the chance of a brace or two of game less in your own bags in a day's shooting. That is your national love of Art." p. 67: "You bring up your girls as if they were meant for sideboand ornament, and then complain of their frivolity." . . . "There is hardly a girl's school in this Christian kingdom where the childrens' courage or sincerity would be thought of half so much importance as their way of coming in at a door." p. 68: "Is a girl likely to think her own conduct, or her own intellect, of much importance, when you trust the entire formation of her charakter, moral and intellectual, to a person whom you let your servants treat with less respect than they do your housekeeper (as if the soul of your child were a less charge than jams and groceries), and whom you yourself think you confer an honour upon by letting her sometimes sit in the drawing-room in the evening."

Crown of Wild Olive p. 70: "You ideal of human life then is, I think, that it should be passed in a pleasant undulating world, with iron and coal everywhere underneath it. On each pleasant bank of this world is to be a beautiful mansion . . . In this mill are to be in constant employment from eight hundred to a thousand workers, who never drink, never strike, always go to church on Sunday, and always express themselves in respectful language." p. 109: "If the usual course of war, instead of unroofing peasant's houses, and ravaging peasant's fields, merely broke the china upon your own drawing-room tables, no war in civilised countries would last a week."

Auch bei anderen Prosaschriftstellern vor Ruskin finden wir diese Art Ironie: bei Hazlitt gibt es Stellen, die an manche von Ruskins Ausführungen erinnern. Zum Beispiel in dem Aufsatz: "My first Acquaintance with Poets." "The public is a envious and ungrateful as it is ignorant, stupid and pidgeon-livered! . . . It reads,

it admires, it extols only because it is the fashion, not from any love of the subject or the man. It runs you up or runs you down out of mere caprice and levity . . . As a general rule, all those who live by the public starve and are made a by-word and a standing jest into the bargain. . . . When a man is dead, they put money in his coffin, erect monuments to his memory and celebrate the anniversary of his birthday in set speeches. Would they take any notice of him if he were living? No. usw. So auch in "The Conduct of Life." § 4: "Literary men are seldom invited to the tables of the rich: they send for players and musicians as they keep monkeys and parrots. So auch § 24. Vgl. Ruskin: Political Ec. of Art, Discovery § 3. Distribution § 9. Ses. and Lil. S. 31; 41.

John Wilsons Stellungnahme zu derartigen Schwächen ist meist humorvoll (s. Noctes), jedoch finden wir auch bei ihm, besonders wenn es sich um die Politik handelt, oft ironische Stellen, so Noctes Bk. I S. 21: "Divisions in the Cabinet" ("I have no objections to arrange your seats as you like best yourselves. I hope, however, that, differing upon particular matters as we do, and always must do, we shall always continue to be one in heart and in hand as to the real points . . . The religion of our fathers, the institutions of our fathers . . the edification of the public — and our own emolument usw.). S. 242: "How the Melbourne Ministry Perished". S. 299: "The Greek Loan" vgl. Ruskin über Ausgaben für Kriegsrüstungen (War, Crown of Wild Olive).

Im Bereiche des Romans handelt es sich auch um dieselben oder verwandte Themata bei Thomas Love Peacock. Zum Beispiel in "The Misfortunes of Elphin" (1829) greift er an einer Stelle (The Drunkenness of Seithenyn) die Gleichgültigkeit und Dummheit derjenigen Engländer an, die nichts von der Parlamentsreform wissen wollten, hauptsächlich weil es ihren eigenen, selbstsüchtigen Interessen schaden könnte. ("There is nothing so dangerous as innovation"; "it is well, it works well, let well alone" usw.). Während später Thackeray vor allem in der Gesellschaftskritik "Vanity Fair" die weltliche Gesinnung seiner Landsleute, ihre Anbetung des Mammons und der „guten" Gesellschaft, die dann auch ihre einzigen Ideale und Ziele im Leben bestimmt, in schonungsloser Weise aufgedeckt hat. (Vgl. Ruskin, obige Beispiele und Crown of Wild Olive, "Traffic" usw.)

3. Einfluß Carlyle's.

Jetzt bleibt uns noch die Frage, inwiefern der Stil Carlyles Einfluß auf Ruskin gehabt hat. Ruskin hat Carlyles Schriften zwischen 1850 und 1860 eingehend studiert (vgl. Besser, Ruskins Beziehungen zu Carlyle), und in einem Anhang zu Mod. Paint. III sehen wir, wie er zu dieser Zeit zu Carlyle stand. Er nennt dort einige Schriftsteller, die Einfluß auf seine Gedanken haben, und sagt: "To whom I owe more than to any other writers, most of all perhaps to Carlyle, whom I read so constantly that without wilfully setting myself to imitate him, I find myself perpetually falling into his modes of expression, and saying things in a 'quite other', and, I hope, stronger, way than I should have adopted some years ago . . .; so that I find Carlyle's stronger thinking colouring mine continually; and should be very sorry if I did not; otherwise I should have read him to little purpose. But what I have of my own is still all there, and I believe, better brought out, by far, than it would have been otherwise." Die 10 Jahre zwischen 1850 und 1860 bilden die erste Periode der Freundschaft der beiden, und der Einfluß von Carlyles stärkerem Charakter zeigt sich zweifellos in der Kühnheit von Ruskins Auftreten und in der Vehemenz mancher der Äußerungen in seiner Gesellschaftskritik "Unto this Last", z. B. Aufsatz II "The Veins of Wealth". Dasselbe gilt für das "Crown of Wild Olive" u. a. "War", auch die Stelle, welche die Stadt London beschreibt, erinnert an Carlyle (vgl. Carlyle II b, c): "That great, foul city of London there — rattling, growling, smoking, stinking, — a ghastly heap of fermenting brickwork, pouring out poison at every pore, — you fancy it is a city of work? Not a street of it! It is a great city of play" usw. Noch deutlicher ist der Einfluß in Fors Clavigera — zwei Beispiele mögen als Illustration dienen.

Carlyle: "Past and Presant" Bk. III Ch. X: "This is the land we have gained; be I Lord in it, — what we will call Law-ward, maintainer and keeper of Heaven's laws: be I Law-ward, or in brief ortheopy Lord in it, and be ye Loyal Men around me in it."

Ruskin: "Fors Clavigera Brief 10" (7. September 1871): "See that you can obey good laws, and good lords, or law-wards if you once get them — that you believe in goodness enough to know what a good law is" usw.

Carlyle: "Heroes" Lec. I § 10: "This Universe, ah me — what could the wild man know of it; it is not we, it is altogether different from us. Force, Force, everywhere Force; we ourselves a mysterious Force in the centre of that! There is not a leaf rotting on the highway but has Force in it" usw.

Ruskin: "Fors Clavigera Brief 13" (1. Januar 1872): "Ever since Carlyle wrote that sentence about rights and nights, in his "French Revolution", all blockheads of a benevolent class have been declaining against him, as a worshipper of force. What else, in the name of the three Magi, *is* to be worshipped? Force of brains, Force of heart, Force of hand; — would you dethrone these, and worship apoplexy?" usw.

Ein Wort möge noch gesagt werden über Carlyles Beziehung zur Bibel. Auch Carlyle war Schotte, auch die Kirche seiner Väter war die Calvins. Bei ihm hatte die Bibel eine ebenso große Rolle im Familienleben gespielt wie bei Ruskin, — und entsprechend der Tiefe seiner Natur ist seine Ehrfurcht für die Wahrheiten der Heiligen Schrift. Man denke an die Stellen, wo er von der Bibel spricht:

1. The Word of the Highest. Heroes L. IV § 22.
2. That divine Hebrew book. Heroes L. V § 18.
3. The Hebrew Book (Fr. Rev. I Bk. II Cap. 2 § 6).

Carlyle scheut sich fast den Namen Jesus auszusprechen und deutet denselben durch Umschreibungen an, während Ruskin in dieser Hinsicht durch immer neue Bezeichnungen uns zahlreiche Stellen aus dem Leben Christi ins Gedächtnis ruft:

1. The greatest of all Heroes is One-whom we do not name here! Heroes I § 15.

2. Obscure tidings of the most important Event ever transacted in this world, the Life and Death of the Divine Man in Judea, . . . usw. Heroes II § 13.

3. It (Luther's birth) leads us back to another Birth-hour, in a still meaner environment, Eighteen Hundred years ago, — of which it is fit that we *say* nothing, that we think only in silence; for what words usw. Heroes IV § 19.

4. The highest voice ever heard on this earth said withal, "Consider the lilies of the field" usw. Heroes III § 6.

Er teilt mit Ruskin dieselbe Liebe für das Buch Hiob (s. u. Bibel) und die Schriften der Propheten:

1. For vigour, earnestness and depth, he is not to be paralleled in the modern world; to seek his parallel (Dante's) we must go into the Hebrew Bible, and live with the antique Prophets there. Heroes L. III § 25.

2. Biblical critics seem to agree that our own Book of Job was written in that region of the world. I call that . . one of the grandest things ever written . ., such noble universality . . reigns in it. A noble Book; all men's Book! It is our first, oldest statement of the never-ending Problem, — man's destiny, and God's ways with him here in this earth. And all in such free flowing outlines; grand in its sincerity, in its simplicity; in its epic melody and repose of reconcilement. There is the seeing eye, the mildly understanding heart. So true every way; true eyesight and vision for all things; material things no less than spiritual: the Horse, — Hast thou clothed his neck with thunder? — he *laughs* at the shaking of a spear! Such living likenesses were never since drawn. Sublime sorrow, sublime reconciliation; oldest choral melody as of the heart of mankind; — so soft, and great; as the summer midnight, as the world with its seas and stars! There is nothing written, I think, in the Bible or out of it, of equal literary merit. – Heroes L. II § 11.

Jedoch zieht Carlyle die Bibel verhältnismäßig sehr selten heran. Außer oben angegebenen Stellen und einigen biblischen Zitaten oder Anspielungen finden wir in „Heroes" nur noch folgendes:

1. "The Well which Hagar found with her little Ishmael." L. II § 12.

2. "Though He slay me, yet will I trust in Him." L. II § 22.

3. "The inspiration of the Almighty that giveth us understanding." L. II § 23.

4. "The Lord giveth, and the Lord taketh away; blessed be the name of the Lord." L. II § 44.

5. "The sublime forgiveness of Christianity, turning of the other cheek when the one has been smitten, is not here." II § 49.

6. "Good laughter is not the crackling of thorns under the pot." III § 43.

7. "As the swift-bounding horse, that laughs at the shaking of the spear." V § 56.

8. "To them it was . . . the Pillar of Fire by night." VII § 39.

Lebenslauf.

Ich, Heinrich Goedecke, evangelisch, wurde am 23. März 1877 zu Horst (Kreis Hattingen) geboren. Zuerst besuchte ich die Volksschule in Königsteele und Horst, vom 10. bis 14. Jahre die Rektoratschule zu Steele und die Realschule in Bochum. Dann machte ich den Bildungsgang eines Volksschullehrers durch und war 5 Jahre als solcher in Deutschland tätig, hielt mich zu meiner Weiterbildung 3 Jahre im Auslande, in Belgien, Italien und im Orient auf, studierte 2 Semester auf der Universität in Grenoble, war in Paris und verbrachte studienhalber 1 Jahr in England und Schottland. Nachdem ich 1908 in Minden das Reifezeugnis einer Oberrealschule und 1 Jahr später durch eine Prüfung in Latein das eines Realgymnasiums erworben hatte, studierte ich bis 1913 an der Universität zu Jena hauptsächlich neuere Sprachen und Philosophie und legte auch die für Oberlehrer vorgesehene Ergänzungsprüfung im Griechischen ab. Dann nahm ich meinen Aufenthalt wieder in Italien, wo ich in der Hauptsache philosophischen Privatstudien oblag und kehrte vor Ausbruch des Krieges nach Deutschland zurück, um in Münster zu promovieren, wobei mir Herr Professor Dr. Keller in hochherziger Weise entgegenkam, mir nicht nur die Anregung zu vorliegender Arbeit gab, sondern mich auch durch die regste Anteilnahme bei der Ausführung derselben zu tiefstem Danke verpflichtete.

Literatur.

Bain, Alexander. English Composition and Rhetoric. Part. I. London 1887.
Bauer, Jakob. Das Bild in der Sprache. Ansbach 1879.
Biber, Arthur. Studien zu William Morris' Prose Romances. Diss. Greifswald, 1907.
Besser, Reinhold. John Ruskins Beziehungen zu Thomas Carlyle. Dresden 1907.
Brinkmann, J. Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen. Bonn, 1878.
Chalmers, William. Charakteristische Eigenschaften von R. L. Stevensons Stil. Diss. Marburg, 1902.
Collingwood, W. G. The Life of John Ruskin. London, 1905.
Dalrymple, C. M. Kiplings Prosa. Diss. Marburg, 1905.
Davies, Daniel J. Beiträge zur Stilistik. Mrs. Humphrey Wards. Diss Marburg, 1907.
Drechsler, Walther. Der Stil des Macphersonschen Ossian. Diss. Berlin, 1904
Ellinger, Joh. Zur Alliteration in der modernen englischen Prosadichtung. Englische Studien 19.
Elster. Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. II Stilistik.
Gerber, Gustav. Die Sprache als Kunst. Berlin, 1787.
Hamerton, Philip G. Thoughts about Art. London, 1889.
Junge, Hans. Der Stil in den Romanen Charlotte Brontës. Diss. Halle a. S., 1912.
König, Eduard. Stilistik, Rhetorik, Poetik in bezug auf die biblische Literatur komparativisch dargestellt. Leipzig, 1900.
Krummacher. Notizen über den Sprachgebrauch Carlyles. Engl. Studien.
Lincke, Otto. Über die Wortzusammensetzung in Carlyles „Sartor Resartus". Diss. Berlin, 1912.
Meyer, Richard M. Deutsche Stilistik. München, 1906.
Minto, William. A Manuel of English Prose Literature. Edinburgh and London, 1886.
Pater, Walter. The Renaissance. London, 1910.
Saintsbury, George. A History of English Prosody I—III. London, 1906—10.
Schmidt, Heinrich. Der Prosastil Samuel Johnson's. Diss. Marburg, 1900.
Siemon, Heinrich. George Eliots Prosastil (1856—61). Diss. Marburg, 1910.
Wackernagel, W. Poetik, Rhetorik und Stilistik. Halle, 1873.
Walker, John. A rhetorical Grammar. London, 1823.
Whatley, Richard. Elements of Rhetoric. London, 1823.

Text.

Bible, English. Authorised Version.

Burke, Edmund. Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.

Carlyle, Thomas. French Revolution. London, 1871.

— Heroes and Heroworship. London, 1871.

— Past and Present. London 1888.

— Sartor Resartus. London 1888.

Cochrane, Robert. Selections from the English Essayists from Lord Bacon to John Ruskin. London, 1876.

— The Treasury of Modern Biography. London 1878.

— The Treasury of British Eloquence. London and Edinburgh, 1877.

De Quincey, Thomas. The Confessions of an English Opium-Eater. London 1901.

Locke, John. Essay Concerning Human Understanding.

Peacock. English Prose from Mandeville to Ruskin. London 1903.

Ruskin, John. Modern Painters I—IV. Everyman's Library.

— Unto this Last. „ „

— Sesame and Lilies. „ „

— The Crown of Wild Olive. „ „

— Elements of Drawing. „ „

Saintsbury, George. Specimens of English Prose Style from Malory to Macaulay with an Introductory Essay on English Prose Style. London, 1903.

Wilson, John. Noctes Ambrosianae, Blackwood. Edinburgh and London, 1855.